

Ю. М. Лотман

*В школе
поэтического
слова*

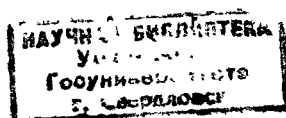
*ЛУШКИН
ЛЕРМОНТОВ
ГОГОЛЬ*

Книга для учителя

МОСКВА
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»
1988

115/2-9)
ББК ~~83.3Р1~~
Л80.3

Рецензенты: заслуженный учитель школы РСФСР *Р. И. Никитина*;
доктор филологических наук, профессор *В. Н. Аношкина*;
доктор филологических наук, профессор *Б. Ф. Егоров*.



Лотман Ю. М.

1075889

Л 80 В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь:
Кн. для учителя.— М.: Просвещение, 1988.—352 с.

ISBN 5-09-000544-3

Книга, предназначенная учителю-словеснику, познакомит с методами анализа литературного текста и покажет образцы применения этих методов к изучению произведений Пушкина, Лермонтова и Гоголя.

Литературоведческий анализ дается на материале как включенных в школьную программу произведений, так и непрограммных.

Работа будет способствовать повышению филологической культуры читателей.

Л 4306010000—613 115—88
103(03)—88

ББК 83.3Р1

ISBN 5-09-000544-3

© Издательство «Просвещение», 1988

что Ставрогин рисуется как «русский джентльмен», образ его подключается к традиции персонажей двойного существования, являющихся то в светском кругу, то в трущобах, среди подонков), иногда в сложно трансформированном виде¹.

Такое распределение образов включено в более широкую традицию: отношение «джентльмен ↔ разбойник» одно из организуемых для Бальзака (Растиньяк ↔ Вотрен), Гюго, Диккенса. В конечном счете оно восходит к мифологической фигуре оборотня, ведущего днем и ночью два противоположных образа жизни, или мифологических двойников-близнецов. Имея тенденцию то распадаться на два различных и враждебных друг другу персонажа, то сливаться в единый противоречивый образ, этот архетип обладает огромной потенциальной смысловой емкостью, позволяющей в разных культурных контекстах наполнять его различным содержанием, при одновременном сохранении некоторой смысловой константы.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПРОЗЕ ГОГОЛЯ

Сюжет повествовательных литературных произведений обычно развивается в пределах определенного локального континуума. Наивное читательское восприятие стремится отождествить его с локальной отнесенностью эпизодов к реальному пространству (например, географическому). Однако существование особого художественного пространства, совсем не сводимого к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального ландшафта, становится очевидным, лишь только мы сравним воплощение одного и того же сюжета средствами разных искусств. Переключение в другой жанр изменяет «площадку» художественного пространства. В «Театральном романе» М. А. Булгакова блестяще показано превращение романа в пьесу именно как переключение действия из пространства, границы которого не маркированы, в ограниченное пространство сцены. «...Книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра, и не раз я жалел, что кошки уже нет на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнатке шевелятся люди. Я уверен, что зверь вытянул бы лапу и стал бы скрести страницу. Воображаю, какое любопытство горело бы в кошачьем глазу, как лапа царапала бы буквы!

¹ Подробнее см. в главе «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия».

m

С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля. <...> Вон бежит, задыхаясь, человек. Сквозь табачный дым я слежу за ним, я напрягаю зрение и вижу: сверкнуло сади человечка, выстрел, он, охнув, падает навзничь»¹. Поскольку «коробочка» в дальнейшем оказывается изоморфной сцене², очевидно, что в понятие пространства здесь не входит его размер. Значима не величина площадки, а ее *ограниченность*. Причем ограниченность эта совсем *особого рода*: одна сторона «коробочки» открыта и соответствует отнюдь не пространству, а «точке зрения» в литературном произведении. Три другие формально границами не являются (на них может быть нарисована даль, пейзаж, уходящий в бесконечность, т. е. должно имитироваться *отсутствие границы*). Нарисованное на них пространство должно создавать иллюзию пространства сцены и как бы быть ее продолжением. Однако между сценой и ее продолжением на декорации есть существенная разница: действие может происходить только на пространстве сценической площадки. Только это пространство включено во временное движение, только оно моделирует мир средствами театральной условности. Декорация же, являясь фиксацией продолжения сценического пространства, на самом деле выступает как его граница.

При этом следует подчеркнуть, что выросшее в определенных исторических условиях представление о том, что художественное пространство представляет собой всегда модель некоего естественного пространства же, оправдывается далеко не всегда. Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т. п. Это может происходить потому, что в той или иной модели мира категория пространства сложно слита с теми или иными понятиями, существующими в нашей картине мира как отдельные или противоположные (ср. наличие в средневековом понятии «Русской земли» признаков не только территориально-географического, но и религиозно-этического характера, дифференциального признака святости, противопоставленного в «чужих землях» греховности одних и иному иерархическому положению на лестнице святости — других; можно указать на наличие признака единственности, противопоставленного множественности других земель, и т. п.). Однако причина может быть и в другом: в художественной модели мира «пространство» подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира.

Таким образом, художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его

¹ Булгаков М. Избранная проза. — М., 1966. — С. 538—539.

² «Коробочка моя давно уже не звучала. <...> Перед глазами теперь вставала коробка Учебной сцены. Герои разрослись и вошли в нее складно и очень бодро» (там же. — С. 544). Таким образом, художественное пространство обнаруживает некоторые топологические качества.

пространственных представлений. При этом, как часто бывает и в других вопросах, язык этот, взятый сам по себе, значительно менее индивидуален и в большей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам, чем то, что художник на этом языке говорит, — чем его индивидуальная модель мира. Само собой разумеется, что «язык пространственных отношений» есть некая абстрактная модель, которая включает в себя в качестве подсистем как пространственные языки разных жанров и видов искусства, так и модели пространства разной степени абстрактности, создаваемые сознанием различных эпох¹.

Художественное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным. Второе и третье могут иметь также горизонтальную или вертикальную направленность. Линейное пространство может включать или не включать в себя понятие направленности. При наличии этого признака (образом линейного направленного пространства, характеризующегося релевантностью признака длины и нерелевантностью признака ширины, в искусстве часто является дорога) линейное пространство становится удобным художественным языком для моделирования темпоральных категорий («жизненный путь», «дорога» как средство развертывания характера во времени).

В этом смысле можно провести различие между цепочкой точечных локализаций и линейным пространством, поскольку первые всегда ахронны. Приведем один пример: в чрезвычайно содержательной работе С. Ю. Неклюдова «К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине», знакомство с которой сильно повлияло на ход мыслей автора предлагаемой статьи, подчеркивается, что «места, в которых происходит эпическое действие, обладают не столько локальной, сколько сюжетной (ситуативной) конкретностью. Иными словами, в былине прослеживается твердая приуроченность к определенному месту определенных ситуаций и событий. По отношению к герою эти «места» являются функциональными полями, попадание в которые равнозначно включению в конфликтную ситуацию, свойственную данному locus'у. Таким образом, сюжет былины может быть представлен как траектория пространственных перемещений героя»². Однако, как отмечает и С. Ю. Нек-

¹ Язык художественного пространства иерархичен. Это проявляется, в частности, в том, что внутри тех или иных его разновидностей, с точки зрения более абстрактных моделей пространства, также могут быть выделены уровни сообщения и кода («подъязыка»). Так, например, объемная модель пространства может выступать в качестве языка, средствами которого моделируются некоторые внепространственные категории. Однако достаточно сопоставить объемную модель пространства, создаваемую средствами театра и средствами живописи, чтобы убедиться, что на этом уровне она уже будет выступать в качестве одного сообщения, передаваемого средствами разных языков.

² Неклюдов С. Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 августа 1966. — Тарту, 1966. — С. 42.

людов, каждая из этих ситуаций имеет внутренне неподвижный, со всех сторон отграниченный («точечный») характер. Поэтому в тех случаях, когда последовательность эпизодов поддается перемещению и не задана (эпизод не содержит в себе однозначно предсказанного последующего), мы имеем дело не с линейным, а лишь с последовательно вытянутым точечным пространством.

Для описания точечного пространства нам уже пришлось обратиться к понятию отграниченности. Действительно, представление о границе является существенным дифференциальным признаком элементов «пространственного языка», которые, в значительной степени, определяются наличием или отсутствием этого признака как в модели в целом, так и в тех или иных ее структурных позициях.

Понятие границы свойственно не всем типам восприятия пространства, а только тем, которые выработали уже свой абстрактный язык и отделяют пространство как определенный континуум от конкретного его заполнения. Так, фреска, роспись стен отличается от живописи, в частности, тем, что не имеет художественного пространства, не совпадающего по своим границам с физическим пространством стен и сводов расписываемого помещения. Внутри той или иной фрески (или некоторых типов икон, лубочных рисунков и народных картинок) могут изображаться отдельные эпизоды одного сюжета в их хронологической последовательности. Эпизоды эти могут быть отграничены рамками, но иногда эта последняя отсутствует. В таком случае появляются иные функции, видимо, связанные с отсутствием границы текста или структурным понижением ее роли. Обязательной становится заданность отношений (синтагматика) эпизодов: порядок чтения эпизодов, их пространственная величина относительно друг друга (центральный эпизод обычно больше размером и выключен из заданной последовательности чтения боковых). Обязательным условием становится легкая вычленяемость эпизодов, что достигается повторным изображением одного и того же персонажа, включаемого в различные ситуации. Резкое сближение структуры этого типа с общезыковым повествованием заставляет воспринимать изобразительный текст этого типа как рассказ в картинках (ср. книжки-картинки, комиксы и т. п.)¹.

¹ Ср. у Пушкина: картинки «изображали историю блудного сына: в первой почтенный старик в колпаке и шляпке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами. В другой яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ними трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние. Наконец представлено возвращение его к отцу» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — Изд-во АН СССР, 1948. — Т. VIII. — Кн. I. — С. 99). Выделенные мной курсивом слова подчеркивают повторяемость центрального персонажа всех картинок и заставляют воспринимать их как эпизоды одного повествования с определенной, детерминированной последовательностью. С этим можно сопоставить заданность последовательности эпизодов в повествовательных жанрах фольклора.

Сближение живописи этого рода с повествованием, в частности, проявляется в заданности направления чтения картины или рисунка (вводится типичная для повествования временная ось развития сюжета). В этом смысле особенно интересны иллюстрации Боттичелли к «Божественной комедии» Данте. Каждая иллюстрация, построенная по законам перспективного рисунка эпохи Возрождения, составляет некий континуум пространства, в котором движутся в определенном направлении фигуры Данте и Вергилия. Динамика передается приемом повторения их фигур до четырех-пяти раз на одном и том же рисунке в разных пунктах траектории их движения. Единство второго плана рисунка приводит к тому, что при современном его «прочтении» создается впечатление одновременного присутствия многих Дантов и Вергилиев. О «чтении» живописи см. в книге Б. А. Успенского «Поэтика композиции» (М.: Искусство, 1970.— С. 77—108).

Пространственная ограниченность текста от не-текста является свидетельством возникновения языка художественного пространства как особой моделирующей системы. Достаточно сделать мысленный эксперимент: взять некоторый пейзаж и представить его как вид из окна (например, в качестве обрамления выступит нарисованный же оконный проем) или в качестве картины. Восприятие данного (одного и того же) живописного текста в каждом из этих двух случаев будет различным: в первом он будет восприниматься как видимая часть более обширного целого, и вопрос в том, что находится в закрытой от взора наблюдателя части — вполне уместен. Во втором случае пейзаж, повешенный в рамке на стене, не воспринимается как кусок, вырезанный из какого-либо более обширного реального вида. В первом случае нарисованный пейзаж ощущается только как воспроизведение некоего реального (существующего или могущего существовать) вида, во втором он, сохраняя эту функцию, получает дополнительную: воспринимаясь как замкнутая в себе художественная структура, он кажется нам соотнесенным не с частью объекта, а с некоторым универсальным объектом, становится моделью мира. Пейзаж изображает березовую рощу, и возникает вопрос: «Что находится за ней?» Но он же является моделью мира, воспроизводит универсум, и в этом аспекте вопрос: «Что находится за его пределами?» — теряет всякий смысл. Таким образом, пространственная ограниченность (равно как и все другие ее виды, о которых не идет речь в данной статье) связана с превращением пространства из совокупности заполняю-

Эпизоды такого типа могут восприниматься как «точечные» при наличии парной оппозиции с иначе ограниченными (например, линейными) эпизодами. Так, мы увидим, что в «Мертвых душах» locus посещаемых Чичиковым помещиков будет точечным («дом»), в противопоставлении линейному («дорога») locus'у главного героя. Взятые же лишь в сопоставлении друг с другом, эти эпизоды вообще не обнаруживают признака пространственной границы как значимого.

щих его вещей в некоторый абстрактный язык, который можно использовать для разных типов художественного моделирования.

Отсутствие признака границы в текстах, в которых это отсутствие составляет специфику их художественного языка, не следует путать с подобным отсутствием его на уровне речи (в конкретном тексте), при сохранении в системе. Так, художественный символ дороги содержит запрет на движение в одном направлении, в котором пространство ограничено («сойти с пути»), и естественность движения в том, в котором подобная граница отсутствует. Поскольку, как мы отмечали, художественное пространство становится формальной системой для построения различных, в том числе и этических, моделей, возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора. Так, у Толстого можно выделить (конечно, с большой степенью условности) несколько типов героев. Это, во-первых, герои своего места (своего круга), герои пространственной и этической неподвижности, которые если и перемещаются согласно требованиям сюжета, то несут вместе с собой и свойственный им locus. Так, князь Белецкий из «Казиков» приносит с собой Москву (и — уже — московский свет, как определенный, свойственный ему тип пространства) в станицу, а Платон Каратаев — русскую деревню во французский плен. Это — герои, которые еще не способны изменяться или которым это уже не нужно. Они представляют собой исходную или завершающую точку траектории — движения героев, о которых речь будет дальше.

Героям неподвижного, «замкнутого» locus'a противостоят герои «открытого» пространства. Здесь тоже различаются два типа героев, которых условно можно назвать: герои «пути» (Льер Безухов, Константин Левин, Нехлюдов и др.) и герои «степи» (дед Ерошка, Хаджи Мурат, Федя Протасов). Герой пути перемещается по определенной пространственно-этической траектории в линейном spatium'e. Присущее ему пространство подразумевает запрет на боковое движение. Пребывание в каждой точке пространства (и эквивалентное ему моральное состояние) мыслится как переход в другое, за ним последующее. Линейное пространство у Толстого обладает признаком заданности направления. Оно не безгранично, а представляет собой обобщенную возможность движения от исходной точки к конечной. Поэтому оно получает темпоральный признак, а движущийся в нем персонаж — черту внутренней эволюции. Существенным свойством нравственного линейного пространства у Толстого становится наличие (при отсутствии «ширины») признака «высоты»; движение героя по его моральной траектории есть восхождение, или нисхождение, или смена того и другого. Во

всяком случае этот признак обладает структурной отмеченностью¹.

В отличие от героя «пути», герой «степи»² не имеет запрета на движение в каком-либо боковом направлении. Более того, вместо движения по траектории здесь подразумевается свободная непредсказуемость направления движения. При этом перемещение героя в моральном пространстве связано не с тем, что он изменяется, а с реализацией внутренних потенций его личности. Поэтому движение здесь является не эволюцией (точно так же, как «падение» Феди Протасова с точки зрения общества совсем не является нравственным понижением в том смысле, который применим к Нехлюдову на отрезке сюжета от вступления в гвардию до встречи на суде с Масловой). Оно не имеет и временного признака. Функция этих героев — в том, чтобы переходить границы, непреодолимые для других, но не существующие в их пространстве. Так, Хаджи-Мурат, живущий в мире, резко разделенном на сторонников Шамиля и русских, с предельной отмеченностью границы между двумя мирами, являющийся единственным героем произведения, свободно перемещающимся, игнорирующим это деление (ср. функцию Терека как границы двух миров в «Казаках» и слова деда Ерошки: «Хоть с зверя пример возьми. Он и в татарском камыше, и в нашем живет, Куда придет, там и дом»³).

Пространственные отношения у Толстого, как мы видели, часто выступают в качестве языка для выражения нравственных построений. Вследствие этого они приобретают, в значительной мере, метафорический характер. Иначе обстоит дело у Гоголя: в его произведениях особой отмеченностью обладает художественное пространство. *Spatium*, в котором движется и действует тот или иной герой, не только метафорически, но и в прямом смысле устроен тем или иным, присущим ему образом⁴.

¹ Следует отличать характер пространства, свойственного герою, от его реального сюжетного движения в этом пространстве. Герой «пути» может остановиться, повернуть назад или сбиться в сторону, приходя в конфликт с законами свойственного ему пространства. При этом оценка его поступков будет иной, чем для аналогичных действий персонажа с иным пространственно-этическим полем.

² В словах Феди Протасова «степь» — синоним антиаскетической, свободной от внутренних запретов нормы поведения человека: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...» (Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. — М., 1952. — Т. XI. — С. 221).

³ Там же. — С. 200.

⁴ Отметим еще одну особенность: в системах, в которых локальная ситуация не обладает отмеченным признаком границы, положение персонажа зафиксировано или ограничено сравнительно небольшим набором поз и ситуаций. В системах с четкой границей поведение персонажа внутри очерченного художественного пространства — более свободно. Так, например, карнавальная маска, в отличие от сценического актера, не знает черты, отделяющей художественное пространство от не-пространства. Однако количество ограничений на позы и ситуации у нее значительно выше. Художник не может расположить фигуры вне полотна, но в пределах полотна он значительно свободнее, чем создатель фре-

В этом смысле художественное пространство у Гоголя в значительно большей мере «условно», т. е. художественно отмечено.

Художественное пространство в литературном произведении — это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Наивное восприятие постоянно подталкивает читателя к отождествлению художественного и физического пространства. В подобном восприятии есть доля истинности, поскольку, даже когда обнажается его функция моделирования внепространственных отношений, художественное пространство обязательно сохраняет, в качестве первого плана метафоры, представление о своей физической природе. Поэтому весьма существенным показателем будет вопрос о пространстве, в которое действие не может быть перенесено. Перечисление того, где те или иные эпизоды не могут происходить, очерчивает границы мира моделируемого текста, а мест, в которые они могут быть перенесены, — даст варианты некоторой инвариантной модели. Предположим, что мы имеем некоторый текст, в котором действие происходит в Москве и не может быть перенесено в другой город¹, и текст, допускающий перемещение в Петербург (но не допускающий перенесения в сельскую местность). Возможно включение их в оппозиции разного типа: «город — поместье», «столица — провинция», «маленький город — большой город»². Очевидно, что объект, который будет моделироваться пространством данных текстов, различен, хотя в обоих дело будет происходить в Москве. Теперь возьмем «Женитьбу» Гоголя, где действие происходит «в

ски. Укажем, что и в условном театре XX в., по мере того как жест делается более упрощенным, «типовым», позы — неподвижными, растет стремление выйти за пределы рамп, декорации, разрушить неподвижность театрального пространства. Ср. также неподвижную картину концовки «Ревизора» и выход городничего за пределы сценического пространства («Над кем смеетесь?»). Можно предположить, что степень фиксированности границ сценического пространства и свобода расположения персонажей внутри него находятся в отношении дополнительности.

¹ Ср., например, «Горе от ума», где действие могло бы разворачиваться в любом барском доме Москвы (любая часть старой Москвы, в которой мог быть расположен барский особняк, войдет в список взаимозаменяющих вариантов пространства) и невозможно вне Москвы. Таким образом, текст разворачивается в пространстве дома Фамусовых, но моделирует Москву. А поскольку столь территориально неравные пространства, как дом и город, объявляются идентичными, то обнаруживается, что общность их имеет не вещественно-протяженный, а топологический характер. Именно топологические свойства пространства создают возможность превращения его в модель непространственных отношений.

² В ходе работы над «Женитьбой» Гоголь переносит действие из поместья в Петербург. Ясно, что эта оппозиция в тексте значима (действие в окончательной редакции не может происходить в деревне). Однако существенный «петербургский» колорит все же представляет собой вариантную разновидность некоего более общего локального инварианта. Современный зритель (особенно под влиянием традиции Островского) не воспринял бы перемещение действия в Москву как нарушение правдоподобия локальной приуроченности текста.

Московской части», «поближе к Пескам, в Мыльном переулке»¹ (Петербург). Переместить действие в Замосворечье, конечно, более возможно, чем на Невский проспект, — текст воссоздает особое художественное пространство, которое будет равно не Москве или какому-либо другому городу, а «купеческой части русского города» 1830-х гг.

Однако художественное пространство не есть пассивноеместилище героев и сюжетных эпизодов. Соотнесение его с действующими лицами и общей моделью мира, создаваемой художественным текстом, убеждает в том, что язык художественного пространства — не пустотелый сосуд, а один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение. Это особенно ясно в творчестве Гоголя и, видимо, не случайно.

Художественное зрение Гоголя воспиталось под впечатлением театрального и изобразительного искусств. Давно уже отмечалось, что определенные части повествования Гоголя представляют собой словесные описания театрализованных эпизодов. То же самое можно сказать и о живописи. Если в «Тарасе Бульбе» Гоголь прямо изображает описываемую им сцену как картину², то в более косвенной форме он неоднократно отсылает читателя к чисто живописным средствам изобразительности (ср., например, превращение сцены в картину в конце «Ревизора»). Примеры свидетельствуют, что Гоголь часто, прежде чем описать ту или иную сцену, превратив ее в словесный текст, представляет ее себе как воплощенную театральными или живописными средствами. Но отождествление одного и того же эпизода в его реально-бытовом, сценическом, живописном и литературном воплощении выделяло — именно благодаря общности сюжета — специфику различных типов моделирования пространства, разбивало иллюзию о непосредственной адекватности реального и художественного пространства и заставляло воспринимать это последнее как одну из граней условного языка искусства.

Специфика восприятия пространства проявилась уже в первом значительном произведении Гоголя — цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки». Нетрудно заметить, что бытовые и фантастические сцены здесь, даже в пределах одной повести, никогда не локализуются в одном и том же месте. Но дело и в другом: они локализуются не только в разных местах, но и в разных типах пространства. Так, в «Заколдованном месте» волшебная природа этого «места» состоит в том, что в нем как бы пересекаются волшебный и обыденный миры. Вступивший на него получает возможность перехода из одного в другой. Эти миры

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — М., Л., 1949. — Т. V. — С. 12, 15. В дальнейшем все ссылки на это издание — в тексте (римская цифра обозначает том, арабская — страницу).

² «Свет усилился, и они, идя вместе, то освещаясь сильно огнем, то набрасываясь темною, как уголь, тенью, напоминали собой картины Жерардо della notte» (II, 95).

очень похожи, но сходство их — лишь внешнее: сказочный мир как бы притворяется обыденным, надевает его маску. Но то, что это — не подлинное сходство, а обманчивая похожесть, выражается прежде всего в их пространственной несовместимости. Сказочный мир «надевает на себя» пространство обыденного. Но оно явно не по его мерке: разрывается, морщится и закручивается. Попав через двери «заколдованного места» в волшебный мир, дед и не почувствовал разницы — все предметы и их расположение ему знакомы «Начал прищуривать глаза — место, кажись, не совсем незнакомое: сбоку лес, из-за леса торчал какой-то шест и виделся прочь — далеко в небе. Что за пропасть: да это голубятня, что у попа в огороде! С другой стороны тоже что-то сереет; вгляделся: гумно волостного писаря» (I, 311—312). Но когда дед пришел на то же самое место в обыденном мире, начались странные несоответствия пространства: «Вышел и на поле — место точь-в-точь вчерашнее: вон и голубятня торчит; но гумна не видно. «Нет, это не то место. То, стало быть, подальше; нужно, видно, поворотить к гумну!» Поворотил назад, стал идти другою дорогою — гумно видно, а голубятни нет! Опять поворотил поближе к голубятне — гумно спряталось. В поле, как нарочно, стал накрапывать дождик. Побежал снова к гумну — голубятня пропала; к голубятне — гумно пропало» (I, 312—313).

Точка в пространстве волшебного мира — место, с которого видны и гумно, и голубятня, — «разлезлась» в обыденном, превратившись в обширную площадь. Но стоило пройти через «волшебную дверь», вернуться в фантастическое пространство, как территориальное пятно снова съежилось в точку: «Глядь, вокруг него опять то же самое поле: с одной стороны торчит голубятня, а с другой гумно» (I, 313). А вот другой пример «закручивания» пространства — плоскостное пространство обыденного мира изоморфно вогнутому в мире волшебном: «За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетманы собирались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская. «А то что такое?» допрашивал собравшийся народ старых людей, указывая на далеко мерещившиеся на небе и больше похожие на облака серые и белые верхи. «То Карпатские горы!» говорили старые люди» (I, 275). Деформация пространства может порождать комический эффект: известное место в «Пропавшей грамоте», где герой не может попасть вилкой с ветчиной себе в рот — «по губам зацепил, только опять не в свое горло» (I, 188), — можно истолковать и как растяжение пространства, и как то, что дед и нечистая сила находятся в разных — каждый в своем, но взаимоперекрывающихся пространствах.

Итак, пространства волшебного и бытового миров, при кажущемся сходстве, различны. При этом волшебный мир может

быть вкраплен в бытовую, составляя в нем островки (хата Пацюка, овраг в «Вечере накануне Ивана Купала»). Однако он может и как бы дублировать каждодневное пространство. Когда в «Майской ночи» дом сотника — то заколоченная развалина, на месте которой собираются строить винницу, то сверкающие хоромы, становится очевидным, что меняется не он: просто есть около села реальный пруд со старым домом, но в том же месте находится и обычно недоступный людям (попасть к нему можно лишь случайно) другой пруд, с другим домом на берегу. В нем и сейчас — в то же самое время, когда происходит действие повести, — живет панночка-утопленница. Эти два пространства взаимно исключают друг друга: когда действие перемещается в одно из них, оно останавливается в другом.

Разделение двух типов пространства уже в «Вечерах на хуторе» получает весьма глубокое художественное обоснование. Бытовое действие разворачивается чаще всего в пределах театрализованного пространства. Гоголь как бы ставит между своим повествованием и образом реального события сцену. Действительность сначала преобразуется по законам театра, а затем превращается в повествование. Это создает совершенно особый язык пространственных отношений в литературном тексте. Прежде всего, действие концентрируется на сравнительно небольшой сценической площадке. При этом на данной территории происходит перенаселение героев; здесь концентрируется все действие. От этого текст так часто приближается к драматургическому построению, членись на монологи, диалоги и полилоги. Движения героев тоже переведены на язык театра — они не совершают незначимых движений. Движения превращены в позы: «Ужас оковал всех, находившихся в хате. Кум с-разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверзтые пальцы остались неподвижными на воздухе. Высокий храбрец, в непобедимом страхе, подскочил под потолок и ударился головою об перекладину; доски посунулись, и попович с громом и треском полетел на землю. «Ай! ай! ай!» отчаянно закричал один, повалившись на лавку в ужасе и болтая на ней руками и ногами. — «Спасайте!» горланил другой, закрывшись тулупом. Кум, выведенный из своего окаменения вторичным испугом, пополз в судорогах под подол своей супруги. Высокий храбрец полез в печь, несмотря на узкое отверстие, и сам задвинул себя заслонкою. А Черевик, как будто облитый горячим кипятком, схвативши на голову горшок, вместо шапки, бросился к дверям...» (I, 127—128). Эта особенность неоднократно уже отмечалась исследователями, особенно В. В. Гиппиусом, указавшим на зависимость жеста Гоголя от театра кукол¹, и А. Белым, писавшим: «Гоголем был осознан прием умерщвления движения

¹ Гиппиус В. В. Гоголь. — Л., 1924. — С. 40—59, ср. также чрезвычайно глубокую работу того же автора «Люди и куклы в сатире Салтыкова» в кн.: Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока — М., Л., 1966.

с переходом жеста в застывшую мину»¹. Однако А. Белый полагал, что жесты этого типа (он их называл «механическим автоматизмом») свойственны лишь зрелому творчеству писателя, в «Вечерах» же он находил противоположный им «синтетический динамизм» и иллюстрировал это описанием поведения колдуна из «Страшной мести».

Приведенный нами пример свидетельствует, что дело здесь не только в хронологической смене одной системы другой. Изображение быта неизменно влечет за собой замедление динамики действий, переводимых на условный, родственник пантомиме, язык жестов (попутно заметим, что условность описания поведения героев в бытовых сценах у Гоголя значительно обнаженнее, чем в фантастических, вопреки мнению авторов, приравнивающих реализм правдоподобию, а изображение быта — реализму).

Театральность художественного пространства проявляется в бытовых сценах и в другом — в высокой отмеченности границ художественного пространства. Отграниченность пространства рампой и кулисами при полной невозможности перенести художественно реальное (а не подразумеваемое) действие за эти пределы — закон театра, который лишь подкрепляется тем, что каждый случай его нарушения (например, перенесение действия в зрительный зал в некоторых пьесах Пиранделло) приобретает острую структурную отмеченность. Эта замкнутость пространства может выражаться в том, что действие происходит в закрытом помещении (дом, комната) с изображением его границ (стен) на декорациях. Отсутствие стен со стороны зрительного зала не меняет дела, поскольку имеет непространственный характер: оно на языке театра эквивалентно тому условию построения словесного художественного текста, согласно которому автор и читатель имеют право знать все, что им необходимо, о героях и событиях. Открытость сцены со стороны зала изоморфна знанию того, что думают, делают, делали и будут делать герои литературного текста. В определенном отношении ее можно отождествить с «точкой зрения» словесных произведений.

Бытовые сцены у Гоголя очень часто происходят в закрытых помещениях, и наоборот: там, где в закрытом помещении совершается фантастическое действие, «закрытость» его отменяется. Во время колдовства внутренность башни меняется: «Чудится пану Даниле, что в светлице блесит месяц, ходят звезды, неясно мелькает темно-синее небо, и холод ночного воздуха пахнул даже ему в лицо» (там же.— С. 257).

Однако возможно и другое отграничение замкнутого пространства. Проведем снова аналогию со сценой: на декорациях могут быть нарисованы не замыкающие пространство стены, а бескрайние просторы полей и гор. Но это не изменяет замкнутости

¹ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. Исследование.— М.; Л., 1934 — С. 162.

сценического пространства, которое отграничено совсем по другому принципу: декорация может изображать продолжение сценической площадки, и тем не менее между ними будет пролегать резкая грань: сцена — это пространство, *на котором может происходить действие*, и оно отграничено от пространства, *на котором действие никогда не происходит*. Что бы ни было нарисовано на декорации, она изображает находящееся по другую сторону этой границы. Нечто аналогичное происходит и у Гоголя: бытовая сцена — например, ссора Хиври и парубков на мосту — может быть окружена описанием безграничного пейзажа. Однако если для колдуна, пана Данилы, панночки, Вакулы верхом на черте это бескрайнее пространство и есть место действия, то для Хиври и парубков — оно по ту сторону недоступной черты, а действие развертывается на площадке, изоморфной сцене.

Другим отличием бытового пространства от волшебного является характер их заполнения. Первое заполнено вещами с резко выделенным признаком материальности (особенную роль играет еда), второе — не-предметами: природными и астральными явлениями, воздухом, очертаниями рельефа местности, горами, реками, растительностью. При этом рельеф выступает в резко деформированном виде. Если встречаются предметы, то в них выделена не материальность, а отнесенность к прошлому, экзотичность вида или происхождения. Главным же признаком волшебного пространства остается, в этом противопоставлении, его незаполненность, просторность.

Мы уже видели, что в бытовом пространстве самое движение представляется разновидностью неподвижности: оно разбивается на ряд статических поз со скачкообразными — вне художественного времени — переходами от одной к другой¹. Это тем более удивительно, что бытовое пространство набито людьми. Между тем «пустое» пространство второго типа неизменно характеризуется глаголами движения и антропоморфной подвижностью. «Серые стога сена и золотые снопы хлеба *станов располагаются* в поле и *кочуют* по его (поля.— Ю. Л.) неизмеримости». Даже состояние неподвижности описывается как движение: «Лениво и бездумно, *будто гуляющие без цели*, стоят подоблачные дубы»

¹ Неподвижность персонажей бытового пространства проявляется в невозможности для них совершить действие — поступок более серьезный, чем простое перемещение в пространстве. В этом смысле интересен Иван Федорович Шпюнька, нерешительность которого в вопросе женитьбы, конечно, не объясняется в духе вульгаризованного фрейдизма (как пример наиболее поверхностного истолкования этого типа см.: Hugh Mc Lean. Gogol's Retreat from Love; Toward an Interpretation of Mirgorod. American Contributions to the Fourth International Congress of Slavistik, Moscow, September, 1958. Mouton & Co, S.-Gravenhage). Дело здесь именно в невозможности для героя и з м е н и т ь свой статус: «Иван Федорович стоял, как будто громом оглушенный. Правда, Марья Григорьевна очень недурная барышня; но жениться!.. это казалось ему так странно, так чудно, что он никак не мог подумать без страха. Жить с женой!.. непонятно! Он не один будет в своей комнате, но их должно быть везде двое!.. Пот проступал у него на лице...» (I, 306—307).

(I, 111). «Небо, раскалившись, дрожало...» (там же.— С. 146). «Далеко от Украинского края <...> идут рядами высоковерхие горы. Гора за горой, будто каменными цепями, *перекидывают* они вправо и влево землю» (там же.— С. 271). Подобные примеры можно было бы значительно увеличить. Чем же объясняется это странное явление стиля, если не делать мало что говорящих ссылок на общую «одухотворенность» и «пластичность» гоголевского пейзажа? Для того чтобы понять это, вспомним тексты типа:

Кочуют вороны,
Кружат кусты
Вслед эскадрону
Летят листья¹.

Подобное построение текста станет понятным, если мы представим себе *передвигающегося наблюдателя*. При бескрайности (отмечена не граница, а безграничность) пространства передвижение наблюдателя будет проявляться как движение неподвижных предметов, заполняющих простор. Действительно, особенно ярко этот признак проявляется у Гоголя при наблюдении пейзажа из динамического центра. При этом интенсивность глаголов движения — предикатов, приписываемых неподвижным предметам (сам наблюдающий находится в движении, но кажется себе неподвижным), находится в соответствии со скоростью передвижения центра: «Ему чудилось, что всё со всех сторон бежало ловить его: деревья, обступивши темным лесом, и как будто живые, кивая черными бородами и вытягивая длинные ветви, силились задушить его; звезды, казалось, бежали впереди перед ним, указывая всем на грешника; сама дорога, чудилось, мчалась по следам его. Отчаянный колдун летел в Киев...» (I, 276). В «Мертвых душах»: «Летит мимо всё, что ни есть на земли» (VI, 247); в письмах: «Однообразно печальные сосны и ели, которые гнались за мною по пятам от Петербурга до Москвы» (X, 239).

Таким образом, нам пришлось ввести понятие «точки зрения». Оно нам пригодится и в дальнейшем.

Поскольку граница «фантастического» пространства в принципе заменена безграничностью («преображая всё в неопределенность и даль» — I, 153), оно не может характеризоваться в смысле величины абсолютными показателями и поэтому, казалось бы, не должно иметь градаций. Однако разные типы как замкнутых, так и неограниченных пространств «Вечеров», будучи взаимно противопоставленными, располагаются внутри каждой группы по степени интенсивности признака «замкнутость — разомкнутость». Это приводит и к необходимости его градации. Гоголь вводит интересную относительную градацию: чем интенсивнее

¹ Багрицкий Эдуард. Собр. соч.: В 2 т. — М., Л., 1938. — Т. I. — С. 588.

фантастичность пространства, тем — относительно к другим — оно безмернее: «Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее» (там же.— С. 159). Однако построение такого сверхраспространенного пространства требует особой позиции наблюдателя, и Гоголь решает вопрос, вынося «точку зрения», с которой строится описание пейзажа, вертикально вверх и переходя тем самым к трехмерному пространству. Все обилие волшебных полетов, неожиданных вознесений вверх служит созданию особых, неожиданно расширенных пространств. Вот полет деда на «сатанинском животном» в «Пропавшей грамоте»: «Глянул как-то себе под ноги — и пуше перепугался: пропасть! крутизна страшная!» (там же.— С. 190). В «Заколдованном месте» — «под ногами круча без дна» (там же.— С. 314), причем это на ровном — в бытовом пейзаже — месте. Провалы и горы составляют рельеф «Страшной мести», причем там, где в этом произведении Гоголь, по условиям сюжета, не может поднять наблюдателя над землей, он искривляет самую поверхность земли, загибая ее края (не только горы, но и море!) вверх.

Мы еще увидим, какую большую роль вид сверху будет играть в «Вие», «Тарасе Бульбе» и «Мертвых душах».

Таким образом, нормальным состоянием волшебного пространства становится непрерывность его изменений: оно строится, исходя из подвижного центра, и в нем все время что-то совершается. В противоположность ему, бытовое пространство коснеет, по самой своей природе оно исключает движение. Если первое, будучи неограниченно большим, в напряженные моменты еще увеличивается, то второе ограничено со всех сторон, и граница эта неподвижна.

Оба типа пространства не только различны — они противоположны, составляя в системе «Вечеров» оппозиционную пару, исчерпывающую весь круг возможных видов художественного пространства. Размещающиеся в этих пространствах герои могут или принадлежать одному из них, или переходить из одного в другое, или попеременно появляться то в том, то в другом.

Каждому пространству соответствует особый тип отношений функционирующих в нем персонажей. Правда (возможно, под влиянием того, что в сознании Гоголя столь различные по художественному языку системы, как волшебная и бытовая сказка, объединялись в одну систему «народная поэзия», куда входили и другие жанры эпической и лирической народной поэзии), описанное нами разделение пространства проводилось с известной непоследовательностью. Так, в «Ночи перед Рождеством» поведение чертей и ведьм строится еще по тем же законам, что и бытовое поведение людей, а момент полета не связан с расширением и деформацией земного пространства (более того, точка зрения повествователя не совмещена с летящим Вакулой, а неподвижна и находится на земле; ср.: «Пролетел как муха под самым месяцем», где летящий кузнец — не точка зрения, а

объект наблюдения, которое направлено *снизу вверх*). Эти особенности «Ночи перед Рождеством», совпадая с некоторыми другими чертами этого произведения, поддерживают текстологическое наблюдение Н. С. Тихонравова о том, что «повесть была вписана автором в эту записную книгу ранее всех предшествующих ей набросков», возможно, в 1830 г.

Возникшая в тексте «Вечеров» система пространственных отношений оказалась в достаточной мере мощной моделирующей системой, которая способна отделяться от своего непосредственного содержания и становиться языком для выражения внепространственных категорий. Так, пространственная разделенность, взаимонепроницаемость, вещность наметили средства выражения столь существенной для Гоголя на следующем этапе идеи разобщенности, некоммуникабельности людей в замкнутом мире. Явно ощущается в «Вечерах» стремление Гоголя выражать в пространственных категориях и этико-эстетические оценки. Так, бытовое не может быть величественным, фантастическое не может быть ничтожным и т. д. Правда, здесь не наблюдается *полной* противопоставленности групп: пространство бытовое может быть только комическим (трагедия всегда связана с вторжением в него чуждых отношений), а пространство волшебное — и трагическим, и комическим.

Однако нас не должно обескураживать то, что категории языка пространства не описывают *всего* текста «Вечеров» и что далеко не все семантические поля текста разбиваются на группы с легко устанавливаемой взаимной эквивалентностью. То, что мы называем языком художественного произведения, на самом деле представляет собой совокупность языков. Художественный текст представляет собой как бы хор, одновременно говорящий на многих языках. Отношения между ними могут быть различными: какой-либо один может занимать доминантное положение, навязывая свою систему моделирования всем другим. Однако языки могут и различаться или даже взаимопротиворечить друг другу, образуя контрапунктное построение.

Создание «Миргорода», а также циклизация другой группы повестей вокруг Петербурга определили особое значение пространственных представлений в творчестве Гоголя этих лет. «Миргород» в этом отношении особо примечателен. Пушкин в «Евгении Онегине» говорил об особом «деревенском» чувстве времени:

. Люблю я час
Определять обедом, чаем
И ужином. Мы время знаем
В деревне без больших сует:
Желудок — верный наш берег (VI, 113).

Гоголь начинает «Миргород» с декларации особой «деревенской» географии. Рядом стоят два эпиграфа — из географии Яблони-

ского: «Миргород нарочито невеликий при реке Хороле город. Имеет 1 канатную фабрику, 1 кирпичный завод, 4 водяных и 45 ветряных мельниц» — и «Из записок одного путешественника»: «Хотя в Миргороде пекутся бублики из черного теста, но довольно вкусны». Сопоставление двух различных определений одного и того же создает целый ряд дополнительных значений: тут и ироническое сопоставление карамзинистской формулы «Из записок одного путешественника» с содержанием, а содержания — с тоном и синтаксисом самой записи, и выделение двух точек зрения на понятие достопримечательности, и многое другое. Однако нельзя не заметить, что эпиграфы, давая две различные точки зрения на понятие географического пространства («что такое Миргород?»), тем самым приковывают внимание к этой категории. Система пространственных отношений в «Миргороде» вырастает из «Вечеров», но гораздо более сложна и разработана.

В «Старосветских помещиках» структура пространства становится одним из главных выразительных средств. Все художественное пространство разделено на две неравные части. Первая из них — почти не детализованная — «весь остальной» мир. Она отличается обширностью, неопределенностью. Это — место пребывания повествователя, его пространственная точка зрения¹. «Я отсюда вижу низенький домик» (II, 13); «я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни» (там же); «я думаю, что не имеет ли самый воздух в Малороссии какого-то особенного свойства, помогающего пищеварению, потому что если бы здесь вздумал кто-нибудь таким образом накушаться, то (...) очутился бы лежащим на столе» (там же. — С. 27; разрядка моя. — Ю. Л.). Вторая — это мир старосветских помещиков. Главное отличительное свойство этого мира — его отгороженность. Понятие границы, отделяющей это пространство от того, обладает предельной отмеченностью, причем весь комплекс представлений Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны организован этим разделением, подчинен ему. То или иное явление оценивается в зависимости от расположения¹ его по ту или по эту сторону пространственной границы. Жилище старосветских помещиков — особый мир с кольцеобразной топографией, причем каждое из колец — это особый пояс границы, которая чем ближе к центру, тем недоступнее для внешнего мира. Пейзаж и все предметы на местности строятся по плану концентрических кругов: «Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревенские избы, его окружающие, пошатнувшиеся на сторону, осененные

¹ Вопрос о «точке зрения» как некотором текстообразующем структурном принципе впервые был поставлен Г. А. Гуковским

вербами, бузиною и грушами» (II, 13). Итак, сначала кольцо изб, имеющее границей кроны деревьев, затем сад с границей-плетнем и дворик с частоколом. Защитный характер имеет и — тоже концентрическая — граница: «лай, который поднимали флегматические барбосы, бровки и жучки» (там же.— С. 14). Затем — дом, окруженный галереей. Галерея, как и каждая граница, создает полосу недоступности для определенных сил. Через пояс «деревня — сад — лай» *не проникают* чужие (т. е. «злые») люди, галерея непроницаема для дождя. Она идет «в о круг всего дома, чтобы можно было во время грома и града затворить ставни окон, не замочась дождем» (там же.— С. 13).

Следующий пояс — поющие двери, которые должны не допускать холод. Не случайно наружная издает «странный дребезжащий и вместе стонущий звук <...> «батюшки, я зябну!» (там же — С. 18) — она граница между внешним холодом и внутренним теплом («комнатки эти были ужасно теплы»). Любые свойства атрибутируются или внешнему, или внутреннему пространству и в зависимости от этого получают свою оценку. Парная оппозиция внешнего и внутреннего пространства выступает как трансформация оппозиции «воздушное — бытовое» пространство «Вечеров».

Внешнее пространство обладает некоторыми интересными свойствами. Во-первых, оно далекое, в отличие от внутреннего, которое наделено признаком близости. Интересно, что, вопреки общепринятому, категория «близкого — далекого» представляет собой постоянный признак и не соотносится с расстоянием от того места, где находится говорящий. Фраза: «Я отсюда вижу низенький домик с галереей из маленьких почернелых деревянных столбиков» — всей детализацией в описании «домика» и всем последующим изложением утверждает его как «близкий», а место пребывания «я» — как далекое. Развитием такого построения будет знаменитое: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу..» (VI, 220). Поместье Товстогубов обладает еще одним свойством: оно «свое», а то, что лежит за его пределами, — «чужое». Причем снова это свойство не относительно: оно характеризует пространство старосветских помещиков как таковое, а не только в отношении к его непосредственным владельцам. Не случайно, когда автор заезжал к старосветским помещикам, «лошади весело подкачивали под крыльцо, кучер преспокойно слезал с козел и набивал трубку, как будто бы он приезжал в собственный дом свой» (II, 14). Это не случайно: поместье старосветских помещиков и есть Дом с большой буквы. Обитатели его не считали пространство, ограниченное деревьями, плетнем, частоколом, галереей, поющими дверьми, узкими окнами, теплотой и уютом, одним из многих подобных гнезд (так смотрит автор), — все за пределами внутреннего мира есть для старосветских помещиков мир внешний, и деловый полностью противоположными их поместью каче-

ствами. Для Пульхерии Ивановны расположение мебели в ее комнате — это не расположение мебели в ее комнате, а Расположение Мебели в Комнате. Это замечательно выражено в том, как она аттестует гостю водку, перегнанную на персиковых косточках: «Если как-нибудь, вставая с кровати, ударится кто об угол шкапа или стола, и набежит на лбу гугля, то стоит только одну рюмочку выпить перед обедом — и всё как рукой снимет» (там же.— С. 26). Она не допускает даже мысли, чтобы стол и шкаф стояли иначе, чем в тех комнатах, в которых она живет: не создавая угрозы для встающего с кровати, а каким-либо другим образом.

Радующие, гостеприимство и доброжелательность также являются постоянным свойством этого «домашнего» пространства. Законом внутреннего мира является уют.

Безграничный внешний мир образует не продолжение (количественное увеличение) расстояний внутреннего, а пространство иного типа: возвращение гостя к себе домой («гость обыкновенно жил в трех или четырех от них верстах») не отличается от самого продолжительного путешествия — это «дальняя дорога» (там же.— С. 25), выход в другой мир. Этот мир не изображается уже автором в виде волшебного-фантастического, но для старосветских помещиков он продолжает оставаться мифологическим пространством. Он отгорожен, как в сказке, лесом («за садом находился у них большой лес», там же.— С. 28), там живут таинственные дикие коты — «никакие благородные чувства им не известны; они живут хищничеством и душат маленьких воробьев в самых их гнездах» (там же.— С. 29), там кошечка Пульхерии Ивановны «набралась романтических правил» (ср. романтическую антитезу домашнего уюта и мятежных странствий в «Гансе Кюхельгартене»). В отличие от уюта и безопасности — законов внутреннего мира, внешний населен опасностями и вызывает у обитателей внутреннего настороженность и тревогу: там бывают «всякие случаи» (во внутреннем мире «случаев» не бывает) — «нападут разбойники или другой недобрый человек» (там же.— С. 25). Нельзя сказать, чтобы внешний мир вызывал у обитателей внутреннего ужас или сильные неприязненные чувства. Они даже с интересом и доброжелательством слушают вести из него, но настолько убеждены в том, что он иной, что известия о нем в их сознании неизбежно облекаются в форму мифа (например, разговор о войне с мифологической персонафикацией: «француз тайно согласился с англичанином»). Чудесные события во внешнем мире не удивляют старосветских помещиков, зато обыкновенное в нем вызывает их искреннее удивление. Отказ пленной турчанки от свинины не привлекает их внимания на фоне такого удивительного события, как обыденность ее поведения: «Такая была добрая туркения, и не заметно совсем, чтобы турецкую веру исповедывала. Так совсем и ходит почти, как у нас; только свинины не ела: говорит, что у них как-то там в законе запрещено»

(там же.— С. 27). Если бы «туркения» вела себя, как колдун в «Страшной мести», это было бы для Пульхерии Ивановны менее удивительно, чем ее сходство с другими людьми.

Внутренний мир — ахронный. Он замкнут со всех сторон, не имеет направления, и в нем ничего не происходит. Все действия отнесены не к прошедшему и не настоящему времени, а представляют собой многократное повторение одного и того же (прошедшее — время, когда Афанасий Иванович «служил в компанейцах» и «увез довольно ловко Пульхерию Ивановну», — также отнесено в область мифологии и настоящему миру не принадлежит, «об этом уже он очень мало помнил»).

«Не проходило нескольких месяцев, чтобы у которой-нибудь из ее девушек стан не делался гораздо полнее обыкновенного. <...> Пульхерия Ивановна обыкновенно бранила виновную» (там же.— С. 18—19). «Как только занималась заря (они всегда вставали рано) и двери заводили свой разногласный концерт, они уже сидели за столиком и пили кофий. Напившись кофею, Афанасий Иванович выходил в сени и, стряхнувши платком, говорил: «Киш, киш! пошли, гуси, с крыльца!» На дворе ему обыкновенно попадался приказчик. Он, по обыкновению, вступал с ним в разговор» (там же.— С. 21). И далее все время нагнетаются глаголы несовершенного вида со значением многократности, подчеркивающие повторяемость действий: «Афанасий Иванович закушивал», «говаривал обыкновенно»; «За обедом обыкновенно шел разговор...» (там же.— С. 22; курсив мой.— Ю. Л.).

Однако в данном случае речь идет не просто об описании событий, многократно происходивших, а о принципе ахронности, о том, что любое, в том числе и однократное, событие в принципе ничего нового не вносит и может еще много раз повториться. В этом смысле удивительно одно место: говорится, что Пульхерия Ивановна лишь однажды «вошла» «в хозяйственные статьи вне двора»; «Один только раз Пульхерия Ивановна пожелала обревизировать свои леса». Однако дальнейшее изложение все идет в форме описания многократных действий. На вопрос Пульхерии Ивановны, отчего дубки сделались такими редкими: «Отчего редки?» — говаривал обыкновенно приказчик <...> пропали! <...> Пульхерия Ивановна совершенно удовлетворилась этим ответом и, приехавши домой, давала повеление удвоить только стражу в саду» (там же.— С. 20).

Невозможность совершения событий, невозможность изменения, знакомая нам по «Ивану Федоровичу Шпоньке», приобретает особый смысл. Неизменность — свойство Дома, внутреннего пространства, и изменение возможно лишь как катастрофа разрушения этого пространства. Вера в невозможность этого делает сам вопрос предметом шуток: «Иногда, если было ясное время и в комнатах довольно тепло, натоплено, Афанасий Иванович, развеселившись, любил пошутить над Пульхерией Ивановной и поговорить о чем-нибудь постороннем.

«А что, Пульхерия Ивановна», — говорил он: «если бы вдруг загорелся дом наш, куда бы мы делись?» (там же. — С. 24).

И когда в мире старосветских помещиков нечто совершается, — происходит катастрофа. Изменение здесь равнозначно гибели. Причем характерно, что происходит оно не как результат внутренней неизбежности; чуждая Дому смерть вторгается извне: как в мифе, она приходит из леса.

Как мы уже отмечали, оппозиция «внутренний мир — внешний мир» «Старосветских помещиков» в определенном отношении соответствует противопоставлению «бытовой — фантастический» в «Вечерах». Однако внутренний мир здесь имеет существенное отличие: он не включает в себя того окостенения, кукольности, скачкообразного перехода от позы к позе, которое было присуще «бытовому» миру «Вечеров». Взятый внутри себя, он лишен некоммуникабельности. Более того, составляющие его персонажи соединены, а не разъединены. И из намеков, разбросанных по тексту повести, видно, что разединенность, эгоизм, обрыв коммуникаций царят именно во внешнем мире, где живут «чиновник казенной палаты» и те, которые «наполняют, как саранча, палаты и присутственные места» (с. 15), или даже романтический «человек в цвете юных еще сил», «влюбленный нежно, страстно, бешено, дерзко, скромно», дважды пытавшийся «умертвить себя» после смерти супруги и уже через год весело играющий в карты в обществе молодой жены. Внешний мир не унаследовал от фантастического его поэзии — таинственным и мифическим он представляется только обитателям внутреннего. Напротив, именно в усадьбе Товстогузов нашла прибежище поэзия, изгнанная из холодного внешнего мира. Поэтому в повести фактически две пространственные оппозиции. Для повествователя — большой, холодный и далекий мир «здесь» (Петербург) и теплый маленький мир старосветских помещиков. Для Товстогузов — мифологический внешний и буколический внутренний. Как и всякая буколика, он, будучи для читателей XIX в. парно соотнесен с мифом, прогивостоят ему бытовизмом, обыденностью, не-фантастичностью. Товстогубы убеждены, что «необыкновенное» происходит вне их мира. Таким образом, для повествователя и для «старичков» поэтическое (таинственное, фантастическое) и прозаическое распределяются по-разному:

Для «старичков»:	
внутренний мир	внешний мир
бытовой, обыденный	таинственный, мифологический
Для повествователя	
мир старосветских помещиков	внешний мир, «здесь»
поэтический	холодно прозаический

Мы видим, что внешний мир повести сохранил связь с разомкнутым, безграничным пространством «Вечеров» лишь в наивных представлениях Товстогузов. Само по себе это пространство в текст повести не введено, но оно присутствует в том, что можно назвать масштабом внутреннего пространства повести.

Преподнесение мелочей крупным планом, значение, которое уделяется ничтожным событиям, заставляют понимать, что в этом мире считается крупным. В этом — смысл подробной подачи незначительных деталей: «А вот это пирожки! это пирожки с сыром! это с урдою! а вот это те, которые Афанасий Иванович очень любит, с капустою и гречневою кашею». «Да», прибавлял Афанасий Иванович: «я их очень люблю; они мягкие и немножечко кисленькие» (II, 27). Здесь интересна и градация в оценке пирожков (одни аттестуются только по начинке, а о другом говорится как об общем знакомом, в некотором роде знаменитости, с употреблением оборота «это тот, который...»), и отношение Афанасия Ивановича к сообщению Пульхерии Ивановны как в высшей мере значительному и требующему утверждения или опровержения, и сложная (составленная из двух показателей, причем второй разделен на градации: «кисленькие», в отличие от «кислых», и «немножечко кисленькие», в отличие от «просто кисленьких») мотивировка сцены:

Место, которое занимают в этом мире пирожки, дает масштаб самого этого мира, и этот масштаб явно не измеряется только соотношением с внешним пространством, в котором находится повествователь, или же с тем, как его представляют себе «старички». Следовательно, есть еще одно — подразумеваемое — внешнее пространство, с которого снята мифологичность (она отошла в тот миропорядок, оба антитетических мира которого характеризуются и а и в н о с т ь ю), но сохранился размах и значительность «разомкнутого» мира «Вечеров».

Три типа внешнего пространства определяют и три типа отношений к внутреннему пространству, что раскрывает его сущность с разных сторон. Взаимоналожение всех этих отношений и составляет специфику пространства в «Старосветских помещиках».

Г. А. Гуковский справедливо указал, что в цикловом единстве «Миргорода» составляющие его повести имеют разную степень самостоятельности. «Старосветские помещики» и «Вий» представляют в большей мере самостоятельные художественные тексты, а «Тарас Бульба» и «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» составляют текстовую парную оппозицию. Это подтверждается и на анализе интересующего нас вопроса. Оба произведения связаны развивают основную пространственную оппозицию «Вечеров».

В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» признак пространственной границы не подчеркнут с такой резкостью, как в «Старосветских помещиках»: «анти-пространство» к современному Миргороду вынесено за текст.

Это приводит к тому, что «печальная застава с будкой, в которой инвалид чинил серые доспехи свои», не выступает как некий пространственный рубеж между миргородской лужей и загородным ландшафтом. «Поле, местами изрытое, местами зеленеющее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо» лежит не вне, а в пределах мира Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Более того, может показаться, что этому миру присуща безграничность, поскольку концовка «Скучно на этом свете, господа!» распространяет законы «Миргорода» на весь «этот свет». Однако безграничность здесь — только кажущаяся. На самом деле все пространство Миргорода поделено внутренними границами на мельчайшие, но изолированные территории. Не случайно основным признаком миргородского ландшафта являются заборы: «Направо улица, налево улица, везде прекрасный плетень» (II, 244). Плетень — не средство самозащиты от реальных вторжений: «в Миргороде нет ни воровства, ни мошенничества». Он — граница маленького мирка. Недаром двор Ивана Ивановича имеет свою, двор Ивана Никифоровича — свою физиономию. По сути дела, содержание повести сводится к тому, как условная *граница* становится *пропастью* между двумя мирками.

Сначала плетень между дворами двух друзей не препятствует их общению — через плетень имеется перелаз, он не заслоняет вида и не делает мир соседнего двора недоступным для зрения: глаза Ивана Ивановича, лежавшего под навесом, «перешагнули чрез забор (...) зайались невольно любопытным зрелищем» (там же.— С. 228). Граница не непроницаема, но она существует, и переход через нее — допустимое, но не совсем ординарное вторжение: «Как же это вы говорите, Иван Иванович, что я вам не оказываю никакой приязни? Как вам не совестно! Ваши волю пасутся на моей степи, и я ни разу не занимал их. (...) Ребятишки ваши перелезают чрез плетень в мой двор и играют с моими собаками — я ничего не говорю: пусть себе играют, лишь бы ничего не трогали!..» (там же.— С. 234). На наших глазах непреодолимость преграды возрастает. Отправляясь для решительного разговора, Иван Иванович уже не воспользовался перелазом: «Двор Ивана Никифоровича хотя был возле двора Ивана Ивановича и можно было перелезть из одного в другой через плетень, однако ж Иван Иванович пошел улицею» (там же.— С. 230—231). Первым актом ссоры является строительство гусиного хлева «прямо против» того места, «где обыкновенно был перелаз чрез плетень». Гусиный хлев не только пересекает ход, но и заслоняет вид, заменяя зрелище соседской усадьбы совсем иными картинами: «Омерзительное намерение вышеупомянутого дворянина,— пишет в жалобе Иван Иванович,— состояло единственно в том, чтобы учинить меня свидетелем непристойных пассажей; ибо известно, что всякой человек не пойдет в хлев, тем паче в гусиный, для приличного дела» (там же.— С. 249).

Граница делается неприступной: «Если соседняя собака затесалась когда на двор, то ее колотили, чем ни попало; ребятишки, перелазившие через забор, возвращались с воплем, с поднятыми вверх рубашонками и с знаками розг на спине» (там же.— С. 241). А далее — Иван Никифорович «совершенно застроился от Ивана Ивановича, так что сии достойные люди никогда почти не видали в лицо друг друга» (там же.— С. 263).

Дело здесь не столько в простом разделении физически ощутимого пространства на участки, сколько в ином: каждый отдельный мирок составляет чью-то собственность и набит собственностью. От этого весь миргородский быт плотно уставлен вещами, а вещи характеризуются прежде всего их принадлежностью кому-нибудь владельцу. Не случайно желанию получить ружье (сделать ружье Ивана Никифоровича своим ружьем) предшествует у Ивана Ивановича следующее размышление: «Господи, боже мой, какой я хозяин! Чего у меня нет? Птицы, строение <...> всякая прихоть, водка перегонная настоящая; в саду груши, сливы; в огороде мак, капуста, горох... Чего ж еще нет у меня?» (там же.— С. 228).

Для того чтобы понять, какое значение имеет это разделение на «мое» и «твое» для понятия пространства, обратимся к тому, как оно определяется в общей математической литературе.

Пространство не образуется простым рядом расположением цифр и тел.

Известно, что одним из основных свойств любого пространства является непрерывность. Непрерывность того или иного пространства (или его части) состоит в том, что его нельзя разбить на не прилегающие друг к другу части. Таким образом, если две соседние фигуры входят в одно пространство, то границей их будет множество всех точек, одновременно принадлежащих как одной, так и другой фигуре. Но понятие пространства не есть только геометрическое: «Пусть мы исследуем какую-либо непрерывную совокупность тех или иных объектов. <...> Отношения, имеющиеся в такой совокупности, могут оказаться сходными с обычными пространственными отношениями, как «расстояние» между цветами или «взаимное расположение» областей фазового пространства. В таком случае, отвлекаясь от качественных особенностей изучаемых объектов и принимая во внимание только эти отношения между ними, мы можем рассматривать данную совокупность как своего рода пространство»¹. В этом смысле очевидно, что если проведенная в некотором геометрическом пространстве отграничивающая черта (например, деление некоторой территории на участки) не создает перерыва в геометрическом пространстве, то придание этим участкам принадлежности разным лицам не позволит создать единого *пространства собственности*, поскольку в месте перехода от «твоей» к «моей» создается «про-

¹ Александров А. Д. Абстрактные пространства // Математика ее содержание, методы и значение.— М., 1956.— Т. 3 — С. 148.

странственный перерыв» — не возникнет границы, совокупности точек, которые одновременно принадлежали бы и «твоему», и «моему» пространству. Таким образом, единое пространство распалось не просто на отдельные предметы, а на мозаику утра- тивших между собой непрерывность пространств.

В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» нет единого пространства. От этого весь пейзаж бесконечно уменьшен. Вид издали или сверху (у Гоголя в пространственном отношении это синонимы) не открывает просторов, не расширяет горизонта, линия которого совмещается с границами двора: «Если взглянуть на него (дом Ивана Ивановича.— Ю. Л.) издали, то видны одни только крыши, поса- женные одна на другую, что весьма походит на тарелку, напол- ненную блинами» (II, 224). Здесь явно точка зрения наблюда- теля пространственно вынесена вверх, но — уникальный случай в творчестве Гоголя — подобный прием не создает представления о беспредельно расширяющейся поверхности земли.

Отметим еще одну деталь: в творчестве Гоголя устойчиво пред- ставление об отраженном (перевернутом) пейзаже как образе простора: отражение, дополняющее небесный свод над головой его образом под ногами, снимает ограничительную поверхность, замыкающую пространство снизу, и является, вместе с мотивом полета, выражением инвариантной пространственной модели безграничности:

Пленительно оборотилось всё
Вниз головой, в серебряной воде:
Забор, и дом, и садик в ней такие ж.
Все движется в серебряной воде:
Синеет свод, и волны облак ходят (I, 61).

«Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мель- ницы,— всё опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую, прекрасную бездну» (там же.— С. 113—114). «Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы <...> подош- вы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина и под ними и над ними высокое небо» (там же.— С. 246).

Но в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» «перевернутый» пейзаж получает про- тивоположную функцию — становится средством создания ми- ниатюрного пространства. Герой попадает в темную, как камера-обскура, и закрытую со всех сторон комнату Ивана Никифоро- вича: «Комната, в которую вступил Иван Иванович, была совер- шенно темна, потому что ставни были закрыты, и солнечный луч, проходя в дыру, сделанную в ставне, принял радужный цвет и, ударяясь в противостоящую стену, рисовал на ней пестрый ланд- шафт из очеретяных крыш, деревьев и развешенного на дворе платья, все только в обращенном виде» (II, 231—232). Умень- шенный, помещенный в темную комнату и лишенный верхней половины «обращенный» ландшафт на стене комнаты Ивана Ни-

написано
275

кифоровича — как бы пародия на любимый Гоголем бескрайний вид земного простора, отраженного в просторе водном.

Миргород, обуянный эгоизмом, *перестал быть пространством* — он распался на отдельные частицы и стал хаосом.

Обычно существует представление, что эволюцию Гоголя можно свести к следующей: еще в «Вечерах» он указал на существование общественного зла, но облек его в фантастические одежды, противопоставив положительному миру быта. В дальнейшем Гоголь со своей критики мистифицированную оболочку и показал зло в его социальном облике. Эта концепция нуждается в некоторых коррективах. Как мы видели, именно бытовое пространство «Вечеров» превращается в «Миргороде» в раздробленное не-пространство. Быт переходит в хаос (раздробленную неорганизованность материи). Что касается фантастического мира, то в «Миргороде» он порождает космос — бесконечную сверхорганизацию пространства. Это видно на примере «Тараса Бульбы» и «Вия».

Пространство в «Тарасе Бульбе» противостоит «Старосветским помещикам» своим принципиально безграничным характером, а в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — отсутствием внутренних разграничений. Запорожская сечь — фокус пространственной конструкции повести — не имеет закрепленного места. Тарас и сыновья прибыли на остров Хортица, «где была тогда Сечь, так часто переменившая свое жилище» (II, 61). На сечи нет не только оград, но и постоянных жилищ: «Нигде не видно было забора или тех низеньких домиков с навесами на низеньких деревянных столбиках, какие были в предместьях. Небольшой вал и засека, не хранимые решительно никем, показывали страшную беспечность» (там же. — С. 62). Не случайно стены появляются лишь как враждебная запорожцам сила. Тщательно описываются земляной вал и крепостные стены Дубно, и следует признание: «Запорожцы не любили иметь дело с крепостями» (там же. — С. 86). «Отступайте, отступайте скорей от стен!» — закричал кошевой» (там же. — С. 117). «Подальше, подальше, паны братья, от стен!» (там же. — С. 120) — предупреждает своих уманцев Остап. Стены — не защита, а враг. Другой враг — это вещи. Их бьют, ломают. Отправляясь в поход, Тарас бьет посуду. Вещи рвут и ломают. И чем вещи ценнее, тем большему унижению их подвергают. Дважды повторяется образ «Слова о полку Игореве»: «Не раз драли на онучи дорогие паволоки и оксамиты» (там же. — С. 127), «пошли тот же час драть китайку и дорогие оксамиты себе на онучи» (там же. — С. 81), причем в последнем случае и это осуждается как излишняя привязанность к вещам («берите одно только оружие»). В вещах же и деньгах — добыче запорожцев — подчеркивается любопытная черта: добыча — не собственность. Ею уже владели многие, она прошла через десятки рук. «На полках по углам стояли кувшины,

бутыли и фляжки зеленого и синего стекла, резные серебряные кубки, позолоченные чарки всякой работы: венецейской, турецкой, черкесской, зашедшие в светлицу Бульбы всякими путями через третьи и четвертые руки» (там же.— С. 44). Таким образом, вещи и самое право собственности перестают быть неподвижной, разгораживающей категорией. Более того — вещи существуют, чтобы их бить и пропивать, дома — чтобы бросать. Понятие сравним и отграниченного пространства вводится лишь затем, чтобы его нарушить и сделать переход не просто движением, а *освобождением*, актом воли. «Лишившись дома и кровли, стал здесь отважен человек. (...) Пахарь ломал свой плуг, бровари и пивовары кидали свои кади и били бочки, ремесленник и торгош послал к чорту и ремесло и лавку, бил горшки в доме. И все, что ни было, садилось на коня» (там же.— С. 46—48). Одновременно происходит разрушение собственности, вещей, жилища (которые выступают здесь как синонимы и образуют архисему с признаком пространственной отгороженности и зафиксированности) и переход к движению («садилось на коня»). Характерно, что миру вещей противостоят небо и степь («с жаром фанатика предавался воле и товариществу таких же, как сам, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства, кроме *вольного неба*» (там же.— С. 65; курсив мой.— Ю. Л.). Степь и небо противостоят дому и вещам еще по одному признаку — как неделимое делимому (с этой точки зрения «пасутся в *моей степи*» Ивана Никифоровича звучит абсурдно). Неделимость (и, следовательно, неспособность сгладить собственностью) здесь выступает в качестве эквивалента топологического понятия непрерывности как признака пространства. Поэтому в понятие пространства входят и такие неделимые явления, как музыка, пляска, пир, битва, тошарищество, соединяющие людей в непрерывное, недроимое целое. С этим связана еще одна сторона дела: мозаичское распадение пространства делает невозможной коммуникацию. «Раздробленный» — у Гоголя синоним понятий «разобщенный», «некоммуникативный». В «Повести о том, как поссорились...» растут не только преграды — растет непонимание, утрачиваются слабые возможности общения. «Тарас Бульба» снимает эту проблему как присущую только определенным типам жизни.

Особое значение для понятия пространства в «Тарасе Бульбе» имеет подвижность включенных в него людей и предметов. Безграничность пространства строится так: намечаются некие границы, которые тотчас отменяются возможностью их преодоления. Пространство неуклонно расширяется. Так, все походы-запорожцев — это выход пространства за свои пределы. Здесь мы снова встречаем характерный прием вынесения точки зрения вверх. Посмотрим, как строится описание поездки Тараса и сыновей на Сечь. Чем быстрее движение, тем выше выносятся в пространственном отношении точка зрения наблюдателя: «И козаки, прилегши несколько к коням, пропали в траве. Уже и черных шапок нельзя было

видеть; одна только быстрая молния сжимаемой травы показывала бег их» (там же.— С. 58). «Быстрая молния сжимаемой травы» неожиданно выносит точку зрения наблюдателя вверх — *вертикально над* едущими козаками. Вряд ли случайно, что в момент гибели Гоголь поднимает Тараса «повыше, чтобы отвсюду был виден козак» (там же.— С. 170).

Все эти наблюдения позволяют сделать вывод, что поведение персонажей в значительной мере связано с пространством, в котором они находятся, а само пространство воспринимается не только в смысле реальной протяженности, но и в ином — обычном в математике — понимании, как «совокупность однородных объектов (явлений, состояний и т. п.), в которой имеются пространственно-подобные отношения»¹. Это в принципе допускает возможность для одного и того же героя попеременно попадать то в одно, то в другое пространство и одновременно создает представление о множестве пространств, причем, переходя из одного в другое, человек деформируется по законам этого пространства. Просветительская идея зависимости человека от среды, значение которой для Гоголя (и для классической русской литературы в целом) с таким блеском было показано Г. А. Гуковским, — лишь частный случай (вернее, одна из интерпретаций) этого более общего положения. Другой возможной интерпретацией будет отмеченное С. Ю. Неклюдовым эпическое представление о действии как функции locus'a. Вероятно, возможны и иные интерпретации. Все эти проблемы имеют существенное значение для понимания «Вия».

Было бы в высшей мере заманчивым попытаться подзергнуть гоголевские конструкции пространства содержательной интерпретации, например с точки зрения их отношения к проблеме добра и зла, и отождествить какое-либо из них с одним нравственным полюсом, а другое — с противоположным. К сожалению, от этого следует воздержаться, так как, с одной стороны, иерархия пространств образует некую модель мира, в рамках которой она имеет бесспорное содержательное значение, то, с другой, как мы уже указывали, пространственная схема имеет тенденцию к превращению в абстрактный язык, способный выражать разные содержательные понятия. То, что близкие пространственные модели могут выражать и идею добра, и идею зла, видно при сопоставлении «Старосветских помещиков» и «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Однако, как известно, язык, особенно в искусстве, определенным образом формирует сообщение, тем более если, как в данном случае, у передающего есть возможность выбора, на каком языке передать сообщение. Так, в «Вич» сталкиваются два зла, но оба эти зла принадлежат разным пространственным

¹ Александров А. Д. Указ соч.— С. 148

мирам — миру хаоса и миру космоса. Зло хаоса — это зло материального, раздробленного, в определенной интерпретации — социального мира. Оно как комическое — трагическому (не случайно социальные коллизии воплощаются в комедии) противопоставлено космическому злу, которое не принадлежит *только* миру человеческих, социальных отношений. Космическое зло не выдумано людьми (поэтому не имеет того характера мнимости, который свойствен социальному злу в изображении Гоголя), а проявляется в людях. Фантастическое возможно в каждом из этих миров. Ниже мы увидим из рассмотрения «Петербургских повестей», что, как только бытовой мир обернулся хаосом, он стал не менее фантастичным, чем противопоставленный ему. Но природа их фантастики различна.

Столкновение двух типов пространств обнажено в «Вии». Повесть начинается с движения героев в бытовом пространстве. Однако, совершая это мнимое — поскольку бытовое пространство неизменно и подлинного движения не знает — движение, бурсаки неожиданно выпадают из привычного мира. Внешние, как и в «Вечерах», это «другое» пространство подобно первому и манифестирует себя только некоторыми странностями («уже более часу, как они минули хлебные полосы, а между тем им не попалось никакого жилья. <...> Везде была одна степь, по которой, казалось, никто не ездил» (II, 182). Однако этот мир только похож на обыкновенный — самое сходство говорит о существенной их разнице. «Послышалось слабое стенание, *похожее* на волчий вой» (там же.— С. 182; курсив мой.— Ю. Л.). Сейчас выделяется сходство — в конце повести — отличие: «Волки были вдалью целою стаей. <...> «Кажется, как будто что-то другое воет: это не волк», сказал Дорош. Явтух молчал» (там же.— С. 215—216). Темнота, глушь, дичь, бурьян, терновник отгораживают этот мир от бытового. Но между ними есть и более серьезные отличия: во-первых, они несовместимы во времени. Как установил комментатор академического издания, действие «киевской» части не может происходить ранее 1817 г. (хотя и допускаются известные анахронизмы), а события на хуторе сотника приурочены «если не к XVII, то к XVIII ст.» (II, 747). Вернее всего, здесь сталкиваются неопределенное современное и неопределенное историческое время. Подобно пространству, здесь противопоставлены «время такое же, как наше» и «время другое, чем наше»¹. «Дру-

¹ В повести есть и другие временные сломы, возможно, возникшие случайно, в результате авторского недосмотра. Однако характерно, что Гоголь их не заметил. Так, в Киеве «распространились вездех слухи, что дочь одного из богатейших сотников <...> находится при смерти, и перед смертным часом изъявила желание, чтобы отходную по ней» (II, 189) читал Хома Брут. Сотник говорит Хоме, что дочь его умерла, не успев объяснить причину своего выбора. «Если бы только минуточкой долее прожила ты», грустно сказал сотник: «то верно бы я узнал все» (II, 197). В другом же месте говорится, что дочь сотника умерла уже после прибытия Хомы на хутор («Когда проснулся философ, то весь дом был в движении: в ночь умерла панночка»; там же — С. 193). Между тем Хому везли из

гое», «космическое» пространство отмечено необычностью ракурсов. Одна и та же точка поверхности оказывается одновременно выше и ниже всего остального пейзажа. Хутор сотника лежит на дне пропасти и на вершине горы одновременно. «С северной стороны все заслоняла крутая гора и подошвою своею оканчивалась у самого двора <...> философ измерил страшную круть ее». Но это и вершина: «Философ стоял на высшем в дворе месте, и, когда оборотился и глянул в противоположную сторону, ему представился совершенно другой вид. Селение вместе с отлогостью скатывалось на равнину. Необозримые луга открывались на далекое пространство» (II, 194—195)¹. И у Хомя Брута, с его двойной причастностью к миру хаоса и к миру космоса, этот пейзаж вызывает два взаимоисключающих чувства: «Вот тут бы жить. <...> Да не мешает подумать и о том, как бы улизнуть отсюда» (II, 195). Особенно важна сцена полета — она концентрирует все представления Гоголя о космическом, всесторонне-разомкнутом пространстве: пространство развернуто вширь и ввысь. Более того, Гоголь ввел мотив отражения, несмотря на то, что под философом находилась не вода, а покрытая травой степь! Этим была снята и граница пространства по нижнему концу вертикальной оси. Максимальной пространственной раскованности соответствует и максимальная подвижность. Она выражается в подчеркивании скорости (ср. в вариантах повести: «Из осоки выходила русалка <...> уносила за собою глаза его», II, 546; *курсив мой.* — Ю. Л.; «От быстроты казалось, что сосны стояли копиями в поле, как будто верхушки леса слоем отделялись», II, 548). Интересную попытку одновременно передать высокую скорость и пространственную вынесенность точки зрения наблюдателя вверх находим в следующем месте: «Тени от дерев и кустов, как кометы, острыми клинами падали на отлогую равнину» (там же. — С. 186). «Тень, как острый клин», — это вид сверху, «тень, как комета», — изгиб получается за счет искажения изображения под влиянием скорости передвижения смотрящего.

Максимальная подвижность этого мира проявляется не только в скорости движения, но и в его способности к внутренним изменениям. Это — мир не зафиксированный, движущийся, в котором все может перейти во все: месяц отражается в воде (которая вовсе не вода, а трава) солнцем, ветер не отличить от музыхи.

Пространственный облик двух миров формирует особые нормы присущего им существования. И те и другие, при всей их противо-

Киева весь день и «большую половину ночи» Противопоставление тишины дома в момент въезда движению утром заставляет полагать, что панночка умерла во время сна философа, «убедившись», что его привезли.

¹ Топография хутора сотника поразительно напоминает то, как вздыбилось фантастическое пространство под дедом в «Заколдованном месте»: «Вокруг провалы, под ногами круча без дна; над головою свесилась гора» (I, 314).

положности, нечеловечны и влекут к гибели: один мир убивает человека своей заостренностью, другой — своей бескрайностью и текучестью. В космическом мире «Вия» человек не может существовать потому, что здесь сняты все пограничные столбы и все качества амбивалентны. Так, синонимичны смерть, жизнь и любовь («Она лежала как живая», далее упоминаются «ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний», II, 199; в вариантах: «Уста, как светлые рубины, готовы были усмехнуться смехом блаженства, потоком радости [веющей около сердца]», там же.— С. 561), страдание и наслаждение (сцена избиения ведьмы), красота и безобразие («Такая страшная, сверкающая красота! <...> Может быть, даже она не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее», там же.— С. 206; ср. мгновенное преобразование кажущейся живой красавицы в безобразный синий труп). Чудовища, убивающие Хому, страшны тем, что совмещают в себе несовместимое.

Это двойное наступление на человека двух античеловечных миров может быть отражено только наличием в герое внутренней самобытности, сопротивляемости, основанной на том, что он сам — деятель, творец, художник, воин — имеет свой путь и свое нравственное пространство, которое не дает себя подавить¹. Гоголя чрезвычайно интересовал герой, не имеющий своего лица, своего дела, своей внутренней организации и мгновенно адаптирующийся под структуру окружающего его пространства. Г. А. Гукровский видел в этом отражение выдвинутой просветителями XVIII в. идеи формирующего влияния среды на человека. Эта глубокая мысль исследователя сыграла огромную роль в проникновении в сущность художественного образа. Однако нельзя не видеть, что воздействие среды на человека было для Гоголя частным случаем изменений характера и поведения людей. Влияние среды подчеркивает социальное воспитание и некую эволюцию, постепенность в формировании характера. Однако, наряду с этим, Гоголя интересовала и мгновенная трансформация, резкое, беспереходное изменение человека, при котором нельзя говорить об изменении (т. е. о внутреннем движении): отдельные куски поведения персонажа только условно склеиваются в один образ и не имеют никаких переходов от одного, неподвижного в себе, состояния к другому. Причем чем неподвижнее герой, тем на более резкие и внутренние немотивированные переходы он способен. Таков и Хома Брут. Это — герой автоматического мира. Даже гульба и пляска, которые в «Тарасе Бульбе» были признаками «размета душевной воли» (II, 301), для него становятся приметами механического поведения. Его автоматическая гульба и пляска прямо противоположны танцу и веселью запорожцев: «Вытянули немного не полведра, так что философ, вдруг под-

¹ Весьма сходная художественная конструкция, как кажется, присуща роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

нявшись на ноги, закричал: «Музыкантов! непременно музыкантов!» и, не дождавшись музыкантов, пустился среди двора на расчищенном месте отплясывать тропака. Он танцевал до тех пор, пока не наступило время полдника, и дворня, обступившая его, как водится в таких случаях, в кружок, наконец плюнула и пошла прочь, сказавши: «Вот это как долго танцует человек!» (там же.— С. 215). Зависимости человека от среды, от внешнего влияния, от своего тела воспринимаются как равно низменные, свидетельствующие о принадлежности героя к механическому миру: «Философ был одним из числа тех людей, которых если накормят, то у них пробуждается необыкновенная филантропия» (там же.— С. 209). Ср. «бешеный танец» запорожцев, где проявляется душа, которая «не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность» (II, 300). Именно поэтому философ оказывается способным на мгновенное, механическое перевоплощение и соединяет в себе внутренне несоединимое. Так возникает художественное требование для человека иметь свой пространственный мир, что тотчас же приобретает характер пространственно протяженного образа пути.

Беспредельное расширение пространства, превращаясь из области простора и свободы в бездонность, невозможную для жизни, получает в творчестве Гоголя (что заметил еще А. Белый) устойчивое пространственное изображение: бездна, провал. Очень легко обнаружить и его параллель в бытовом пространстве: дыра, прореха. Этот частный пример позволяет сделать наблюдение. Противоположности (предельно застывшее и предельно раскованное пространство) в определенном отношении тождественны. Это подтверждается и тем, что обе сферы оказываются в равной мере фантастическими. Обе ведут к уничтожению пространства: одна — расширяя его до бездны, другая — сжимая до прорехи.

Превращение бытового пространства в фикцию, в не-пространство особенно ярко выступает в так называемом петербургском цикле. Мир «Петербургских повестей» — это застывший и пространственно замкнутый в своей территориальной конкретности мир (не случайны заглавия типа «Невский проспект»). Его роднит с «Миргородом» одеревенелость, раздробленность, забитость неподвижными вещами. И тот и другой — «гадкая груда», место жизни «деревянных кукол, называемых людьми» (III, 325). Но одновременно это мир особого — бюрократического — пространства. Разрозненный и разобщенный по всем другим признакам, этот мир един лишь в одном отношении — своей причастностью к бумагам, делопроизводству, бюрократии.

В этом смысле он непрерывен и, следовательно, образует некое специфического типа пространство. Однако это *бюрократическое* пространство — особого рода: сущность его в том, что оно состоит из социальных, следовательно, знаковых элементов,

но таких, которые, имея план выражения, принципиально лишены плана содержания. Как сказано у Твардовского:

Обозначено в меню,
А в натуре нету ..

Поэтому это пространство обладает особым свойством: будучи непрерывно во вполне реальном смысле, на уровне обозначающего (план «меню»), оно абсолютно пусто (образует «непрерывность пустоты»): дыра, прореха, бездна — на уровне денотата (план «натуры»). Эта двойная конструкция достигается чрез вычайной конкретностью, вещественностью пространства, которое одновременно оказывается совершенно мнимым. Так, нос майора Ковалева — вполне реальный предмет («вот и прыщик на левой стороне, вскочивший вчерашнего дня», III, 67), с определенными показателями размера (запечен в хлебец, завернут в тряпку, помещается на лице), и он же молится в Казанском соборе, имеет лицо («нос спрятал совершенно лицо свое», III, 55). То, что у носа есть лицо, что он ходит согнувшись, бежит вверх по лестнице, носит мундир, шитый золотом и со стоячим воротником, молится «с выражением величайшей набожности», кричит кучеру «подавай!», а затем пытается уехать в Ригу по чужому паспорту, решительно разрушает возможность какого-либо пространственного (зрительно-объемного) его воображения. Нос сразу входит в два типа пространства — бытовое, которое в этой оппозиционной паре воспринимается как реальное, и другое — мнимое, фиктивное, в котором и все предметы становятся фиктивными, ибо наделяются заведомо несовместимыми свойствами. Это пространство небытия, и все в нем наделяется признаками, иметь которые одновременно можно только в состоянии небытия. Так, «Китай и Испания совершенно одна и та же земля» (III, 211) — следовательно, не-земля (интересно, что доказывается это общностью, пускай мнимой, плана выражения: «Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай», там же. — С. 212). «Испания» в «Записках сумасшедшего», так же как и нос, совершенно теряет признак пространственности: «У всякого петуха есть Испания», «она у него находится под перьями» (там же. — С. 213). *или*

Такое вхождение одного и того же одновременно в два типа пространственных отношений порождает каламбурные ситуации. «Нос (...) очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно между двух щек майора Ковалева» (III, 73). «Мне странно, милостивый государь... мне кажется... вы должны знать свое место» (там же. — С. 55; *курсив мой.* — Ю. Л.). «Между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить в сенате или, по крайней мере, по юстиции. Я же по ученой части». Сказавши это, нос отвернулся и продолжал молиться» (III, 56). «Свое место», «тесные отношения» одновременно существуют в

двух значениях — пространственно-бытовом и том условном, которое создается извращенным человеческим обществом.

Повествование в «Носе» очень типично для «Петербургских повестей» в целом: из двух планов, реально-бытового и фиктивного, бюрократического, непрерывен только второй. В реальном плане изобилуют провалы, несогласованности, несоединимости: «Иван Яковлевич побледнел... Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно» (там же.— С. 52). Так же оканчивается и вторая глава. А третья начинается: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия» (там же.— С. 73). Конечно, не следует забывать иронического и полемического (в адрес современной Гоголю критики) характера этого высказывания, но тем не менее безусловно, что на уровне сюжета эпизоды сменяют друг друга по принципу абсурдных сочетаний и не образуют непрерывной линии. Однако очевидно и другое: эти абсурды и перерывы не существуют для героев, которые воспринимают события как огорчительные или радостные, но вполне реальные. В одном ряду с самыми заурядными, бытовыми происшествиями сообщается о попытке носа бежать в Ригу: «И странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но к счастью были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос» (там же.— С. 66). Таким образом, создается некая область непрерывности, некое фантаσμαгорическое пространство. Но, как мы говорили, и внутри этого пространства непрерывность существует лишь на уровне форм, а не значений. Это — непрерывность бумаг, канцелярских оборотов, чиновничьей условности с нулевым содержанием.

Параллелизм фантаσμαгии хаотического быта, мнимо организуемого фантаσμαгорией бюрократических бумаг, с фантастикой космических сил, играющих в человеке, проявляется в их общей бесчеловечности. В этом смысле характерна явная параллель между «Невским проспектом» и «Вием». В раздробленность и статичность мира Невского проспекта (см. известное метонимическое место — парад разобренных частей человеческих тел на Невском проспекте¹) вдруг врываются быстрый бег (равный полету) и всегда связанные с ним у Гоголя текучесть неподвижных предметов, расширение границ, замыкающих пространство: «Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз» (там же.— С. 19). Есть и известная параллель между панночкой в «Вии» и «брюнеткой» из «Невского проспекта». В «Вии»: «Чело прекрасное,

¹ Превосходный анализ этого места, как и вообще установление связи Гоголя с просветительскими идеями XVIII в (проблема «человека и чина»), см. в кн.: Гукковский Г. А. Реализм Гоголя — М., Л., 1959 — С. 275—295.

нежное как снег», «ресницы, упавшие стрелами на щеки. <...> Вдруг что-то страшно-знакомое показалось в лице ее. «Ведьма!» вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, побледнел весь и стал читать свои молитвы; это была та самая ведьма, которую убил он» (II, 199). Красавица оказалась ведьмой.

В «Невском проспекте»: «Он уже желал быть как можно подалее от красавицы с прекрасным лбом и ресницами. <...> Но что это? что это? «Это она!» вскрикнул он почти во весь голос. В самом деле, это была она, та самая...» (III, 25). Красавица оказалась проституткой.

Вначале кажется, что красота — это сила, противопоставленная хаотической раздробленности кукольного мира. Возлюбленная Пискарёва, как кажется ему, стоит вне мира, который «какой-то демон искрошил» «на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» (там же. — С. 24). На самом же деле она частью принадлежит этому миру пошлости и ничтожества, частью — миру космического зла. Нечто аналогичное происходит и с Чартковым в «Портрете».

Признаком, отличающим «Петербургские повести» от «Миргорода», является проблема соотношения героя и окружающего его пространства. В терминах философского метаязыка, восходящего к Просвещению XVIII в., — это отношение человека и среды. Пока герой однотипен окружающей его среде (мы видели, что в искусстве «среда» — это частная интерпретация художественного пространства), он не имеет своего пути. Передвигаясь внутри пространства своей среды, он художественно неподвижен. Иной становится картина, если герой разрывает со средой. Тогда его движение составляет некоторую линейную траекторию, внутренне непрерывную, каждый из моментов которой находится в своем особом отношении к окружающему пространству. Появляется путь как особое индивидуальное пространство данного персонажа.

Тарас Бульба не имеет своего пути — внутреннего становления, выражаемого в категориях пространства. Не имеет пути и Иван Никифорович, замкнувшийся в точечном пространстве. Но Чартков, Поприщин, Пискарёв, Башмачкин имеют пути, ведущие их от искусства к гибели или от канцелярской бумаги к бунту.

Путь, который пространственно может быть представлен в виде линии, — это непрерывная последовательность состояний, причем каждое состояние предсказывает последующее. Подразумевается, что каждое предшествующее состояние должно перейти лишь в одно последующее (другие возможности трактуются как уклонения с пути). В «Петербургских повестях» путь берется лишь в отношении к псевдопространству бюрократического мира. Это или переход в ничто, или бегство из пустоты. Однако, поскольку главным признаком бюрократического пространства является несуществование, его антипод наделяется бытием как основным свойством. В этой оппозиции заключенность в самые простые, зримые пространственные формы выступает как наиболее

наглядное доказательство существования и, следовательно, оценивается уже положительно. На первый план выдвигается уже стремление не разрушить и раздвинуть границы пошлой обыденности, а выделить и подчеркнуть их. Сама обыденность является доказательством существования. Мир «бедного богатства» простого существования выступает как поэтический, противостоящий и деревянному миру кукол, и мнимости («дыре») бюрократического пространства, и бездне космической раскованности. Так появляется под положительным знаком пространство незакостенелое, реальное и ограниченное. Оно и воспринимается как *нормальное, естественное* пространство. Так, в мечтах Пискарева вырисовывается мир, который противостоит окружающей его петербургской жизни именно как простой и реальный — фантастическому. Его мечта состоит не в том, чтобы вывести свою возлюбленную — проститутку на безграничный простор безмерного космического пространства (ср., например, Ганса Кюхельгартена, который стремился из пошлого уюта, где мир «расквადрачен весь на мили», в романтическую безмерность), а в том, чтобы ее — ведьму из «Вия» — приобщить к непошлой простоте и поэзии обыденного труда художника: «Из всех сновидений одно было радостнее для него всех: ему представилась его мастерская, он так был весел, с таким наслаждением сидел с палитрою в руках! И она тут же. Она была уже его женою» (III, 30). «Мастерская» — это вполне конкретное, ограниченное пространство, обыденность которого подчеркивается его геометрической правильностью: оно служит обычным объектом школьного упражнения в перспективе. Художник «вечно» «рисует перспективу своей комнаты, в которой является всякой художественный вздор: гипсовые руки и ноги, сделавшиеся кофейными от времени и пыли, изломанные живописные станки, опрокинутая палитра» (там же. — С. 17). Замкнутое, обыденное пространство, со своей перспективно-геометрической правильностью, — место действия простых людей, привлекательных обыденностью и человечностью. Не случайно про обитателей этих студий, петербургских художников, Гоголь говорит, что «они вообще очень робки», «добрый, кроткий народ, застенчивый, беспечный, любящий тихо свое искусство». Они одновременно противопоставляются и «гордым, горячим» итальянским художникам, развившимся «вольно, широко и ярко», — обитателям раздвинутого пространства, и по рождениям Петербурга — «наблюдателю» с «ястребиным взором» (Гоголь многозначительно не уточняет, о каком «наблюдателе» идет речь) и «кавалерийскому офицеру» с «соколиным взглядом» (III, 17).

Пространство, в котором помешается герой, наделенный простотой и человечностью, — это некоторый неопределенный «дом» («добрался он домой», «возвратился домой» и т. д. — об Акакии Акакиевиче), «маленькая комната» (Пискарев), «нетопленая студия» (Чартков). Здесь живут. Ему противостоит не-дом, только

притворяющийся домом, не-жилье: публичный дом и департамент. Это — фантастическое не-пространство (ср. у Блока: «Разве дом этот — дом в самом деле»), точно так же как не-пространством оказывается церковь в «Вий». Отгороженность церкви — мнимая: голос Хомя Бруга (как накануне — в таинственной пустоте степи, параллелизм здесь подчеркнут) не образует эха. Ночью церковь не образует защиты от нечистой силы (только после крика петуха она предстает как закрытое, непроницаемое пространство), и в ней приходится создавать «дом в доме» — меловой круг.

«Домашность» дома, «что в Литейной», — тоже мнимая. Даже каморка Акакия Акакиевича — жилье. А в доме, «что в Литейной», — «голые стены и окна без занавес», «жилище жалкого разврата», «приют, где человек святотатственно подавил и посмеялся над всем чистым и святым, украшающим жизнь» (там же. — С. 20—21). Но «домашний» дом не приобретает теперь отрицательной характеристики закрытого пространства в силу одного любопытного обстоятельства: будучи реален высшей реальностью (принадлежа естественному, а не противоестественному миру), он в петербургской действительности или не существует (возникая во всей уютности лишь в мечте художника), или гибнет. Это — нормальное пространство для существа «вне гражданства столицы». В петербургской реальности существуют лишь прикидывающиеся домами не-дома.

Путь героя всегда связан с его перемещением во всем комплексе этих пространств. Пискарев гибнет в конфликте между миром труда (мастерская) и извращенной праздности (публичный дом), Чартков — переехав из бедной студии в «великолепнейшую квартиру на Невском». Шинель Башмачкина становится его домом, теплом («одно то, что тепло, а другое, что хорошо», там же. — С. 157). Шинель — дом, но она же — и подруга («С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился (...), как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу», III, 154). Дом как особое пространство любви и уюта (понимания) мечтается героям «Петербургских повестей». Трагедия утраты «дома» роднит Акакия Акакиевича и Афанасия Ивановича. А в мире, отобравшем шинель, соединяются канцелярия «значительного лица», «бесконечная площадь» (петербургского, т. е. мнимого, простора) и «ветер, по петербургскому обычаю», дувший «на него со всех четырех сторон» (там же. — С. 167). Значительность образа «пути» в «Петербургских повестях» подчеркивается тем, что именно здесь впервые возникают мотивы дороги и тройки. Чиновник Поприщин, совершающий бегство из мира чиновничьей мнимости в мнимый же мир клинического безумия и безнадёжную попытку вообще вырваться из мира мнимости, кричит: «Дайте

мне тройку быстрых как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!» Но именно потому, что понятие пути еще не сформировано, речи о нравственном возрождении Поприщина нет, его дорога имеет еще очень много общего со знакомым нам «полетом»: она раздвигает границы пространства, выводит из мира фикций в царство поэзии и динамики (одновременно, рядом с «лесом», «туманом», «морем», «Италией», раздвинутость границ горизонта напоминает «Страшную месть» — появляется и милая замкнутость домашнего уюта). «Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синее вдали? Мать ли моя сидит перед окном?» (там же. — С. 214). В «Петербургских повестях» путь как особый тип художественного пространства еще только зарождается. Оформится он в «Мертвых душах».

Стремление к циклизации, отчетливо проявлявшееся в прозе Гоголя на всех этапах его творчества, имело один любопытный аспект: в основу изображения Гоголь кладет какую-то сторону русской действительности (и человеческого бытия) и придает изображаемому территориальный признак (Миргород, Петербург). При этом аспект жизни получает признак части территории России — активизируется значение партитивности.

«Мертвые души» были с самого начала задуманы как произведение о некоем художественном *universum'e* — обо *всех* сторонах жизни и обо *всей* России. Именно поэтому все типы художественного пространства, сложно переплетавшиеся до сих пор в прозе Гоголя, здесь синтезированы в единую систему.

Основным дифференцирующим признаком в пространстве «Мертвых душ» становится не оппозиция «ограниченное — неограниченное», а «направленное — ненаправленное». Стремление бесцельно растечься во все стороны и стремление замкнуться в точечной скорлупе одинаково воспринимаются как варианты ненаправленного и, следовательно, *неподвижного* пространства¹. О двух этих возможностях, как о взаимно эквивалентных, Гоголь говорит в связи с Плюшкиным: «Должно сказать, что подобное явление редко попадает на Русь, где всё любит скорее развернуться, нежели съжаться» (VI, 120).

Собакевич, Коробочка «съжимаются», и это съживание пространства переходит в Плюшкине в «прореху» — пустоту. Но Ноздрев, как и сосед Плюшкина, «кутящий во всю ширину русской удали барства, прожигающий, как говорится, насквозь жизнь»

¹ Ненаправленность пространства эквивалентна бесцельности существования находящегося в нем человека.

(там же), — «любят развернуться». Стремление перейти границы приличий, правил игры, любых норм поведения — основа характера Ноздрева. Это получает и пространственное выражение. Почти сразу после появления Чичикова в поместье Ноздрева тот ведет его осматривать «границу, где оканчивается моя земля» (там же. — С. 74). Показательно, что других помещиков Гоголь не заставляет этого делать. Но граница эта оказывается, в воображении Ноздрева, до крайности растяжимым понятием, вмещающим в себя весь горизонт: «Вот граница!» сказал Ноздрев: «все, что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синее <«синеющий лес» — характерный признак гоголевского «раздвинутого» пространства>, и все, что за лесом, все это мое» (там же. — С. 74). Тождественность пространственных антонимов («сжаться — развернуться») подчеркивается здесь абсурдной попыткой сделать безграничность «своей».

То же стремление отождествить прежде противоположные типы пространства видим и при описании губернского города. С одной стороны, он принадлежит раздробленному до непространственности миру одревенелых частных владений. Поразительна формула гоголевского наброска плана: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота». Этой Пустоте свойственна неподвижность («Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир») и разобщенность («Занятой разорванным бездельем», VI, 692—693). Но тот же город изображается и как пространство размытых границ и, почти в духе «Вия», снятых оппозиций: «Были уже густые сумерки, когда подъехали они к городу. Тень со светом перемешалась совершенно, и, казалось, самые предметы перемешались тоже. Пестрый шлагбаум принял какой-то неопределенный цвет; усы у стоявшего на часах солдата казались на лбу и гораздо выше глаз, а носа как будто не было вовсе» (там же. — С. 130).

Новым было то, что этот мир размытых граней, который уже мог быть и добрым, и злым, оказывался пошлым и антипоэтичным. Он населен не ведьмами «Вия» и не брюнетками «Невского проспекта», а «особенным родом существ» «в виде дам в красных шальных и башмаках без чулок, которые, как летучие мыши, шныряют по перекресткам» и произносят «те слова, которые вдруг обдадут как варом какого-нибудь замечтавшегося двадцатилетнего юношу. (...) Он в небесах и к Шиллеру заехал в гости — и вдруг раздаются над ним, как гром, роковые слова, и видит он, что вновь очутился на земле, и даже на Сенной площади, и даже близ кабака, и вновь пошла по-будничному щеголять перед ним жизнь» (там же. — С. 131).

В «Мертвых душах» простор, взятый сам по себе, становится окончательно амбивалентным: он может соединяться и с величием, и с пошлостью. Оказываются возможными соединения этого образа с авторской иронией, которая прежде была реши-

тельно ему противопоставлена. Так, упоминается, что красота мадонны «только редким случаем попадает на Руси, где любит всё оказаться в широком размере, всё, что ни есть: и горы, и леса, и степи, и лица, и губы, и ноги» (там же.— С. 166). Статский советник, когда не знает, как занять девиц, «поведет речь о том, что Россия очень пространное государство» (там же.— С. 170). Чиновники, решившие, что Чичиков — переодетый Наполеон, в числе «многих, в своем роде, сметливых предположений», мотивируют это тем, «что англичанин издавна завидует, что, дескать, Россия так велика и обширна» (там же.— С. 205). И сам автор, жалуясь на то, что обязательно найдется «сметливый читатель», обитающий «в каком-нибудь углу нашего государства», замечает — «благо велико» (там же.— С. 179).

Для того чтобы стать возвышенным, пространство должно быть не только обширным (или безграничным), но и направленным, находящийся в нем должен двигаться к цели. Оно должно быть дорогой. Дорога — одна из основных пространственных форм, организующих текст «Мертвых душ». Все герои, идеи, образы делятся на принадлежащие дороге, устремленные, имеющие цель, движущиеся — и статичные, бесцельные.

До сих пор мы пользовались понятиями «дорога» и «путь» как синонимами. Сейчас пришло время их разграничить. «Дорога» — некоторый тип художественного пространства, «путь» — движение литературного персонажа в этом пространстве. «Путь» есть реализация (полная или неполная) или не-реализация «дороги». «Дорога» становится в «Мертвых душах» универсальной формой организации пространства. Она включает в себя все виды гоголевского пространства, ибо идет *через них*: и безграничность («вороны, как мухи, и горизонт без конца», VI, 220), и пошлую раздробленность («с ее холодами, слякотью, грязью, невыспавшимися станционными зрителями <...> и всякого рода дорожными подлецами», там же.— С. 133), и домашнее тепло («видит наконец знакомую крышу с несущимися навстречу огоньками», там же.— С. 133; «покрепче в дорожную шинель, шапку на уши, тесней и уютней прижмешься к углу!», там же.— С. 221) и др. Необходимо подчеркнуть одну особенность. Образ дороги привлекает Гоголя потому, что дает, как ему представляется, изоморфную картину жизни. Не случайно через все произведение проходят упоминания «всей громадно-несущейся жизни», «нашей земной, подчас горькой и скучной дороги» (там же.— С. 134). «В дорогу! в дорогу! прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица! Разом и вдруг окунемся в жизнь, со всей ее беззвучной трескотней¹ и бубенчиками» (там же.— С. 135). Но, включая в себя все виды гоголевского пространства, «дорога» не принадлежит ни одному из них — она

¹ Ср. в вариантах «Вия»: «Труп глухо топнул своею мягкою, почти без костей, ногою о пол», «Этот звук раздался совершенно беззвучно».

проходит через них. В соответствии с этим и «герой дороги» не принадлежит никакой среде.

Глубокое наблюдение Г. А. Гуковского о связи среды и характера в реалистическом искусстве часто неправильно абсолютизируется, в результате чего одна из исторически конкретных художественных форм объявляется вневременным абсолютом. Причем нормой оказывается даже не Пушкин и не Гоголь, а то, что роднит этих писателей с очерком натуральной школы. В результате происходит непомерное сужение представлений о художественном мышлении русской литературы XIX в. Показ того, как человек принадлежит тому или иному пространству (уже — среде), органически связан для Гоголя с вопросом: «Как человек выбивается из своей среды?» И именно соотношение этих проблем свойственно русской литературе XIX в. Необходимо отметить, что безоговорочное включение героя в некий окружающий его мир, подразумевающее господство этого мира над ним, снимает вопросы о нравственной ответственности, об индивидуальной активности человека, которые были столь важны для литературы XIX в. и художественное моделирование которых чаще всего достигалось языком пространственных перемещений (показательно, что тургеневский роман, герои которого *не изменяются, а выражают* некие глубинные — социальные, психологические, мировые — сущности, пространственно зафиксирован и этим глубоко отличается от романов Толстого и Достоевского).

С появлением образа дороги как формы пространства формируется и идея пути как нормы жизни человека, народов и человечества. Герои резко делятся на движущихся («герои пути») и неподвижных. Движущийся герой имеет цель. И даже если это мелкая, своекорыстная цель и, соответственно с этим, траектория движения коротка и он, достигнув желаемой им точки, может остановиться, автор все же выделяет его из мира неподвижных кукол. Герой, который может остановиться, может и не остановиться. Он еще не застыл, и автор надеется временное и эгоистическое движение превратить в непрерывное и органичное. «Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!» (там же. — С. 223). С этим связаны и надежды автора на возрождение Чичикова. Совсем не идеалом являються и беглые Плюшкина, но они также принадлежат «подвижному» миру, и это резко отличает их от дяди Миняя и дяди Митяя.

Мы уже говорили об отличии пути героев Гоголя от просветительского (включая сюда и толстовское) толкования этого вопроса. Для просветителя, с его идеей врожденно-антропологических свойств натуры человека, путь не может быть бесконечным. Он ограничен, с одной стороны, прекрасными свойствами природы человека. Человек не может стать лучше, чем та нравственная норма, которая свойственна ребенку, самой неискаженной природе. Но и извращение не может быть бесконечным: если все врожденные положительные свойства перевернуть, то будет

получен предел зла. Добро — всегда сохранение или возвращение к данному природой, зло — уход от него. Любой путь просветительского героя уложится между этими двумя границами.

Путь у Гоголя изоморфен дороге и принципиально безграничен — в оба конца. Он может состоять в бесконечном восхождении и в бесконечном падении. Сама идея бесконечности в добре и зле неоднократно подчеркивалась Гоголем, хотя, истолковывая собственные взгляды на метаязыке то просветительских, то романтических теорий, Гоголь не всегда был последователен. Так, говоря о Плюшкине, Гоголь в чисто просветительском духе истолковывает падение как утрату: «Забирайте же с собою <...> все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом!» (там же.— С. 127). Ясно, что потерять можно только то, что есть: зло есть утрата первоначального добра и поэтому не может быть безграничным. Но тут же рядом Гоголь настаивает именно на безграничности пути человека: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? *Всё похоже на правду, всё может стать с человеком*» (там же).

Но в пространственной структуре «Мертвых душ» есть еще одна особенность — она иерархична в одном в высшей мере любопытном отношении: герои, читатель и автор включены в разные типы того особого пространства, которое составляет знание законов жизни. Герои находятся на земле, горизонт их заслонен предметами, они ничего не знают, кроме практических житейских соображений, поразительно недальновидных. Точка зрения читателя вынесена вверх — он видит широко вокруг, может знать о героях, об их прошлом и будущем, наблюдать нескольких героев одновременно. Он может передвигаться в этом пространстве, и авторские слова «перенесемся в ...», «посмотрим, что делает...» в применении к нему весьма обычны. Гоголь прямо дает этому различию между читателем, которому открыты связи, таинственные для действующих лиц, и персонажами романа истолкование в терминах пространства: «Читателям легко судить, глядя из своего покойного угла и верхушки, откуда открыт весь горизонт на все, что делается внизу, где человеку виден только близкий предмет» (там же.— С. 210).

Но читатель, видя всю широту сюжетных связей, не знает морального исхода, которому Гоголь тоже придает пространственный образ: «Где выход, где дорога?» (там же.— С. 211). Это видит человек пути — автор. И именно поэтому все, что ни есть на Руси, «обратило» на него «полные ожидания очи» (там же.— С. 221).

Автор — человек пути, как всякий пророк, начиная от упомянутого Гоголем пророка, вдруг появившегося, который «пришел неизвестно откуда, в лаптях и нагольном тулупе, страшно отзывавшемся тухлой рыбой, и возвестил, что Наполсон есть антихрист и держится на каменной цепи, за шестью

стенами и семью морями, но после разорвет' цепь и овладеет всем миром» (там же.— С. 206), и до того образа повествователя, который создается всем текстом первого тома. С этим связана еще одна особенность: гоголевский пророк не может возглашать программу — он проповедует движение в бесконечность. В этом смысле второй том «Мертвых душ» давал совершенно иную, резко отличную от всей предшествующей прозы и, по сути дела, не гоголевскую схему пространственных отношений, хотя отдельные куски текста и строятся на привычном нам художественном, языке первого тома.

Язык пространственных отношений, как мы уже говорили, — не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к первичным и основным. Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком. И, пожалуй, именно Гоголь раскрыл для русской литературы всю художественную мощь пространственных моделей, многое определив в творческом языке русской литературы от Толстого, Достоевского и Салтыкова-Щедрина до Михаила Булгакова и Юрия Тынянова.

О ХЛЕСТАКОВЕ

Гоголь считал Хлестакова центральным персонажем комедии. С. Т. Аксаков вспоминал: «Гоголь всегда мне жаловался, что не находит актера для этой роли, что оттого пьеса теряет смысл и скорее должна называться «Городничий», чем «Ревизор»¹. По словам Аксакова, Гоголь «очень сожалел о том, что *главная роль* (курсив мой.— Ю. Л.), Хлестакова, играет дурно в Петербурге и Москве, отчего пьеса теряла весь смысл. <...> Он предлагал мне, воротясь из Петербурга, разыграть «Ревизора» на домашнем театре; сам хотел взять роль Хлестакова»². Последнее обстоятельство знаменательно, поскольку в этом любительском спектакле роли распределялись автором с особым смыслом. Так, почтовый цензор Томашевский, по замыслу Гоголя, должен был играть «роль почтмейстера»³.

Между тем в перенесении главного смыслового акцента на роль городничего были определенные основания: такое понимание диктовалось мыслью о том, что основной смысл пьесы — в обличении мира чиновников. С этой точки зрения Хлестаков, действительно, превращается в персонаж второго ряда — служебное лицо, на котором держится анекдотический сюжет. Основание такой трактовки заложил Белинский, который видел идею произведения в том, что «призрак, фангом или, лучше сказать, тень от страха виновной совести должны были наказать человека

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч. В 4 т.— М., 1956 — Т. 3 — С. 160.

² Там же.— С. 165.

³ Там же.